territórios híbridos
:uso impróprio
USO
IMPRÓPRIO

ISBN:

978-85-93471-03-2

REALIZAÇÃO:

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Universidade Federal Fluminense

PARCERIA:

Prefeitura Municipal de Niterói
Secretaria Municipal de Cultura
Fundação de Arte de Niterói
Museu de Arte Contemporânea de Niterói
Solar do Jambeiro
Instituto MESA
Galeria do Poste Arte Contemporânea
Museu de Arte do Rio
Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação - UFF
Instituto de Arte e Comunicação Social - UFF
Coordenação do Curso de Graduação em Artes - UFF

territórios híbridos

:uso impróprio

Beatriz Cerbino
Luiz Sérgio de Oliveira
Tato Taborda
[organizadores]

PPGCA-UFF
Niterói
2016

Copyright © 2016 PPGCA-UFF

Todos os direitos desta publicação estão reservados ao PPPGA-UFF
(Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
da Universidade Federal Fluminense). É proibida a reprodução parcial ou total
sem autorização expressa da Editora.

PPGCA-UFF
Rua Tiradentes, 148, Ingá
Niterói, Rio de Janeiro
Telefone: (21) 2629-9672
E-mail: secretaria_ppgca@vm.uff.br

Normalização: Caroline Alciones
Revisão linguística: Caroline Alciones | Dora Moreira | Luiz Sérgio de Oliveira
Projeto gráfico, editoração eletrônica: SMB Arte | [Duplo Criativo]
Logomarca do Uso Impróprio: Hélio Carvalho
Capa: Luiz Sérgio de Oliveira (a partir de imagem da pintura de Andrea Falqueto,
The Dog is my lord, 2016, reproduzida à página 167)

Esta publicação é parte integrante do USO IMPRÓPRIO:
Seminários em Estudos Contemporâneos das Artes.

SUMÁRIO

Apresentação 5

O livro, a enciclopédia, a biblioteca e o universo: ficções do infinito para a realização de uma obra-mundo 7
Thiago Grisolia Fernandes

Artista e espectador enredados no labirinto de *Através*: a experiência com a obra de Cildo Meireles em Brumadinho, Minas Gerais 21
Caroline Alciones de Oliveira Leite

***Piquenique Musical em Com-Junto:* música como meio, músicas por saber** 39
Fernando Caiuby Ariani Filho

Poética do peso | poética da gravidade | poética do chão 57
Maria Alice Poppe

Entre o olhar e o visível – metodologia para uma aproximação do acaso 69
Patrícia Barcelos Freire

Forma-partitura 75
Isabel Carneiro

A cidade e a imagem 89
Aline Rayane de Souza Oliveira

Narrativas da Região Portuária do Rio de Janeiro: ações artísticas, manifestações culturais e intervenções no cotidiano 101
Carlaile José Rodrigues Souza

Corpo à escuta: improvisação livre e desrostificação do músico 117
Antonio Layton Souza Maia

O ato de caminhar como ação artística 125
Ester Cunha

Futuro sem imagem 139
Renata Perissinotto Passos

Arquipélago 155
Francisco Pablo Medeiros Paniagua

Projeto Experiências Secundárias 165
Andreia Falqueto

Processofólio - 30.07.2016 171
Jandir Gomes dos Santos Junior (Jandir Jr.)

***Tropa de Elite*: imagens do real, imagens do pensamento** 177
Sayd Barbosa Mansur

A multidão em *Vagabundos* 193
Bruno Reis Lima

Informações sobre os organizadores 207

Informações sobre os autores 209

APRESENTAÇÃO

Na contramão de um uso pretensamente responsável de meios e modos da arte, autorizado e orientado por êxitos passados, irrompe um outro uso, impertinente, inconveniente, impróprio. Dele disparam linhas de fuga para além das periferias do uso apropriado, transgredindo seus protocolos por considerá-los portadores insuficientes de questões estéticas e éticas que lhes desafiam. São berros, urros que distorcem o sinal puro da convenção em ruído bruto, despejando de forma violenta e inconveniente cargas de energia e signos que o uso "apropriado" dos meios de expressão artística não dão mais conta de transmitir. Ao menos, não sem que se estilhacem suas estruturas e modos de existência.

Uso impróprio também pode ser pensado como resultado de apropriações de conceitos, de dispositivos e de linguagens alheias. Um "fazer sem saber", ultrapassando a noção de saber como ciência aprofundada de algum modo próprio, autorizado e detalhado em manuais de operação de determinado dispositivo ou linguagem.

Partindo dessas constatações/provocações lançadas pela organização do Uso Impróprio: Seminários em Estudos Contemporâneos das Artes na convocatória do encontro, um número expressivo de artistas, pesquisadores e teóricos do campo

das artes acolheu o desafio de propor ações artísticas e de pensar a arte na contramão de usos correntes supostamente responsáveis, em um conjunto que revela o vigor e a vitalidade da produção artística brasileira.

Como resultado dessa colaboração singular, 66 trabalhos de pesquisadores de 22 instituições de ensino e de pesquisa de diferentes partes do país foram selecionados pelo Comitê Artístico e Científico do Uso Impróprio para apresentação no seminário, sendo 36 artigos, 19 relatos de pesquisas artísticas e 11 proposições artísticas.

Essas contribuições são agora reunidas em uma coleção de três publicações chanceladas pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, da qual *Territórios híbridos :uso impróprio* é parte integrante.

Os organizadores do Uso Impróprio: Seminários em Estudos Contemporâneos das Artes aproveitam para expressar seu reconhecimento a todos que colaboraram para a realização do seminário e para a materialização desta publicação.

Beatriz Cerbino
Luiz Sérgio de Oliveira
Tato Taborda

O LIVRO, A ENCICLOPÉDIA, A BIBLIOTECA E O UNIVERSO: FICÇÕES DO INFINITO PARA A REALIZAÇÃO DE UMA OBRA-MUNDO

Thiago Grisolia Fernandes
Universidade Federal Fluminense

Considerando que o "Universo (que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito" de livros (BORGES, 1989, p. 61), pode ser que, se quisermos, e ainda que não se trate, em última análise, de fazê-lo, seja possível precisar, através de um cálculo matemático, a quantidade de livros que há neste Universo, nesta Biblioteca, imaginada (vivida) pelo escritor argentino Jorge Luis Borges. Sabemos que sua estrutura é invariável: há vinte prateleiras em cinco estantes dispostas por quatro dos seis lados de cada uma das galerias de que é composta a biblioteca; em cada estante há trinta e dois livros, cada um com quatrocentas e dez páginas de quarenta linhas com aproximadamente oitenta letras; os livros constam sempre dos mesmos elementos, quais sejam o espaço, a vírgula, o ponto e as vinte e duas letras do alfabeto – em nota, diz Borges:

> O manuscrito original não contém algarismos ou maiúsculas. A pontuação foi limitada à vírgula e ao ponto. Esses dois signos, o espaço e as vinte e duas letras do alfabeto são os vinte e cinco símbolos suficientes que enumeram o desconhecido. (BORGES, 1989, p. 63)

A dificuldade do cálculo vai se revelando à medida que se vai tentando realizá-lo: para tanto, seria necessário saber quantas galerias hexagonais existem na Biblioteca, e este número não nos é oferecido por esse "especialista nos assuntos da biblioteca" (BORGES, 1989, p. 62) que nos faz às vezes de demiurgo-narrador do conto em questão; também seria necessário saber quanto espaço físico cada uma dessas galerias ocupa, não tanto para efetuar propriamente o cálculo, mas para saber em que escala de universo o cálculo poderia vir a ser efetuado; seria útil estar certo de que os livros dessa biblioteca não se repetem. Sem estes dados, além de alguns outros, o resultado final do cálculo fica em função de uma série de incógnitas, ou números variáveis, e a precisão buscada se desvanece, restando apenas alguma indicação remota.

Deixando de lado o cálculo – impossível e por ora inútil – da quantidade de livros possíveis nesta ou em qualquer outra Biblioteca do Universo, fato é que, embora o número de livros ali possíveis seja indefinido, ele não é infinito (à possibilidade remota da infinidade, Borges faz antepor o dúbio advérbio "talvez"), e a razão para isto é clara: não importa quantas galerias hexagonais existam nesta biblioteca, nem o espaço que elas ocupem, nem o fato de que não existam na biblioteca dois livros iguais, há, efetivamente, uma limitação à infinidade ficcionalizada no conto. Esta limitação está no uso exclusivo daqueles vinte e cinco caracteres na composição dos livros: bastaria um livro que, fora da referida biblioteca, fosse composto por algum símbolo diferente das letras do alfabeto, ponto, vírgula e espaço, para botar por terra a infinitude sonhada.

É claro que não se trata de compreender de modo literal o texto de Borges: conhecemos a potência alegórica, por vezes heterotópica, que ele nos evoca com sua Biblioteca. A aproximação dos livros com o Universo é temática bastante discutida e pensada não apenas por Borges, e não apenas por suas ficções. Em ensaio publicado bem depois de *A Biblioteca de Babel*, o escritor argentino fala sobre como, ao longo da história da humanidade, essa aproximação foi realizada,

sobretudo a partir da ideia do livro como fim nele mesmo, e não como instrumento para se chegar a um fim. "Mais longe foram os cristãos. A ideia de que a divindade escrevera um livro levou-os a imaginar que escrevera dois e que o outro era o Universo". (Borges apud MONEGAL, 1980, p. 78) Essa ideia de que o Universo é uma Biblioteca infestada de livros à nossa disposição para serem lidos, ou seja, uma Biblioteca da qual somos livros, ou mesmo que o Universo é um Livro do qual somos caracteres, além de fornecer possíveis esboços para a arquitetura de certas ficções do infinito, ajuda-nos a pensar a inseparabilidade entre a literatura e a vida, ou, por outra, entre a arte e o mundo, tão perscrutada pelas vanguardas artísticas desde o fim do século retrasado.

Penso, de imediato, em Mallarmé, que, em seu já clássico texto *Le livre, instrument spirituel*, alerta-nos para o fato – ora quase inequívoco – de que tudo, no mundo, existe para terminar em um livro. (MALLARMÉ, 2010) Seu Livro absoluto, este livro para o qual tudo no Universo existe, seu Livro-Mundo que tanto o angustiou e frustrou pela impossibilidade de vir a ser realizado (tratava-se d'*A Grande Obra*, esse projeto de livro-arquitetura em vários volumes que desse conta do mistério órfico da existência), pode ter sido a base conceitual para um sem-número de artistas e movimentos que, a partir do final do século XIX e ao longo da primeira metade do XX (paralelamente, portanto, à morte do poeta francês em 1898), começaram a buscar uma maior estreiteza entre suas obras e suas existências, a princípio, até formular radicalmente relações as mais intrínsecas entre arte e vida. É a partir dessa consciência de que existe uma Obra – com maiúscula – que está sendo constantemente elaborada por nossa própria vida, como uma espécie de fac-símile do Universo, que se pode enodar de forma mais substanciosa a produção artística e a produção de existência do artista. Se em 1857, Baudelaire, abismado diante da nova percepção que a incrível velocidade de 20Km/h do bonde nas novas cidades industriais fazia surgir, escrevia, ainda que sob a forma de soneto, seu revolucionário *A une passante*, em que exalta a beleza fugitiva ("*fugitive beauté*") da mulher, em contraponto à beleza eterna, afixada, exaltada comumente pela poesia até então. Gertrude Stein, anos mais tarde, em 1913, escreverá "*Rose is a rose is a rose is a rose*", transformando a rosa-flor, com seu labirinto de pétalas, em rosa-de-palavra, com seu labirinto fonético-sintático – e vice-versa, em um movimento infinito de transubstanciação entre corpo e linguagem. Talvez seja pelo fato de que tudo, no mundo, existe para terminar em um livro que a poesia – e a arte, de uma maneira geral – pôde se tornar tão prosaica, no melhor (único) sentido de

"prosaica", arregimentando a seu favor os elementos mesmos do Universo, da vida cotidiana, da efemeridade das coisas, do tempo e do corpo presentes em que toda linguagem quer se transformar – talvez porque de onde tenha vindo toda linguagem. "*So much*", dirá William Carlos Williams em 1923, "*depends / upon // a red wheel / barrow // glazed with rain / water // beside the white / chickens*", querendo talvez alertar-nos para a existência daquele carrinho-de-mão vermelho, daquela cápsula condensada de presente/presença, daquela quase pílula mínima da realidade mais comezinha, mais insignificante, de que, entretanto, tanta coisa depende – talvez de que tudo, em última instância, depende, inclusive a poesia, inclusive o Universo. Daqueles "*pequenos pontos brancos* [que] *movem-se no ar, galinhas em pânico*" de que, em 1945, falou-nos Drummond, embevecido com os horrores e náuseas de uma guerra presente que, contudo, entregou-lhe a rosa (uma rosa é uma rosa é uma rosa) do povo.

Todos esses livros, instrumentos espirituais – *Les fleurs du mal* (Baudelaire, 1857), *Geography and Plays* (Stein, 1922), *Spring and All* (Williams, 1923), *A rosa do Povo* (Drummond, 1945) – não foram explicitamente influenciados pelo pensamento de Mallarmé a respeito da Obra absoluta de que viemos falando (o texto de Mallarmé em questão, por exemplo, só seria escrito algumas décadas após a publicação das *Flores* de Baudelaire). Sequer seria epistemologicamente razoável lê-los todos, indistintamente, sob esta chave (não parece haver, na moderna crítica literária, nenhuma linha plausível a conectar de forma tão assertiva poetas tão distantes espacial e temporalmente). Contudo, é fatal admitir que, desde Mallarmé, ou, melhor, desde o pensamento de Mallarmé, e atravessando todos esses referidos poetas e suas nada modestas obras – e a lista de outros exemplares poderia se alongar na direção do infinito –, algo mudou radicalmente na relação entre o poeta e o mundo em derredor; algo, poder-se-ia dizer, estreitou esse interregno entre o sujeito produtor da obra e a própria obra. Os livros desses poetas, por se tratarem de exemplares que não se completam com as palavras ali escritas, mas demandam, ao contrário, uma presença viva do corpo, do tempo, da vida, não poderiam, talvez, jazer, imóveis e eternos, nos confins daquela Biblioteca de que falamos – que comportaria todos os livros, exceto os que, por acaso, pulsassem.

Penso, em seguida, em Isidore Isou, poeta romeno que fundou, na França dos anos 1940, o Letrismo – um complexo movimento de vanguarda que, *grosso modo*, procurou destituir os princípios de negação do Dadaísmo, afirmando a potência da

letra como instância última para a formulação de uma nova linguagem livre dos grilhões das instituições artísticas, poéticas, sociais e culturais, e serviu de base para o Situacionismo de Guy Debord e seu conceito de deriva – embora, ao fim e ao cabo, Debord tenha negado a influência letrista e ridicularizado a contribuição de Isou. Em sua análise da evolução da poesia, Isou determina para ela um esquema histórico regular, certo padrão para a história da arte e da literatura, e mesmo do pensamento ou do espírito humano, constituído sempre por duas fases: a fase *amplique* e a fase *ciselant*. Ampliação e cinzelamento formariam uma sistemática perfeita que daria conta da história da poesia, sendo a primeira fase a de ampliação, de construção, com o enriquecimento das combinações estéticas com vistas a formar elementos novos – que, para Isou, teria tido seu início com Homero e seu fim com Victor Hugo –, e a segunda fase a de cinzelamento, de destruição, que não é negação, mas possibilidade de expansão, por se tratar de um exame dos elementos da fase de ampliação com vistas a reduzi-los ao máximo, até chegar a certo grau de pureza. Esta fase, para ele, teria se iniciado com Baudelaire, que, em suas palavras, promoveu "a destruição da anedota pela forma do poema", passando por Verlaine ("aniquilação do poema pela forma do verso"), Rimbaud ("a destruição do verso pela palavra"), Mallarmé ("o arranjo da palavra e seu aperfeiçoamento"), Tzara ("destruição da palavra pelo nada")[1] (ISOU apud SZABLUK, 2009, p. 8), até chegar a ele próprio, Isidore Isou, que, com seu Letrismo, teria atingido o último estágio dessa fase de cinzelamento, com seu rearranjo do nada – a letra – para a criação de uma nova possibilidade anedótica, já que seria, para ele, impossível reduzir a letra, máximo (ou mínimo, poderíamos inferir) estágio de pureza a que a destruição moderna poderia ter chegado, e só restaria agora o início de uma nova fase de ampliação. E essa nova fase – daí eu pensar em Isou e no Letrismo ao evocar a Biblioteca de Babel e as ficções do infinito – se daria a partir de uma superação da arte pela própria arte, para a construção da vida em sua totalidade: uma arte que ele chamará "arte infinita", ou, ainda, "arte infinitesimal".

> Para os letristas, a arte infinita não se enquadra neste conceito de arte que concebemos tradicionalmente. A *Arte Infinitesimal* é baseada nos conceitos letristas de *hipergrafia*, a organização de todos os signos visuais, sendo capaz de potencializar ao máximo cada elemento em infinitos experimentos até chegar a um ponto em que

1 Todas essas citações encontram-se em um gráfico de Isidore Isou, reproduzido no texto indicado, e foram traduzidas por mim, do original em francês, para publicação neste artigo.

> não há mais direção pré-definida pelos limites dos componentes da obra. A arte, a partir daí, seria a ultrapassagem da própria arte para a construção da vida na totalidade. (SZABLUK, 2009, p. 9, grifos da autora)

Foi assim que, mais para o final de sua vida, após ter se distanciado do fervor vanguardístico que mobilizara sua existência, Isou afirmou que tinha chegado ao ponto de pensar uma poesia que nada mais fosse que a vida de cada um: e seus corpos, seus trajes e trajetos, suas escolhas e renúncias, suas rotinas e surpresas, comporiam esse poema-vida de cada ser vivente: uma "existência de arte" (Mallarmé apud COELHO, 2010, p. 172), diria – retornando a ele – Mallarmé. Um livro que fosse, assim, a compilação desses poemas-vida, a compilação definitiva e intemporal dessas "existências de arte", esse quase Livro absoluto com eflúvios mallarmaicos, poderia um livro desses encontrar-se na – cada vez menos, devemos concordar – infinita Biblioteca de Babel?

Por fim, penso em Hélio Oiticica, que, como Mallarmé, também aspirou à realização de uma espécie de Livro absoluto, onde, mais do que amalgamar as diversas linguagens e suportes com que trabalhara ao longo de sua trajetória – o que já seria suficientemente impossível para um livro com seu formato tradicional –, conseguisse efetivamente dar conta de sua trajetória em sua totalidade – conseguisse, portanto, em se tratando de Hélio Oiticica, dar conta de sua existência: "existência de arte", mais uma vez.

Ocorre que Hélio Oiticica escreveu muito durante toda a sua vida, sobre assuntos os mais variados, mas, poderíamos dizer, sobretudo sobre sua própria obra e seus próprios processos criativos, e manteve guardados esses escritos, no mais das vezes labirínticos ("babilônicos", dirá Frederico Coelho), secretamente nutrindo o desejo de realizar, finalmente, sua própria *Grande Obra*, seu Livro absoluto. Frederico Coelho, em seu volume *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica*, investiga com minúcia, e muito oportunamente, este desejo de Oiticica, destrinchando exemplarmente seus escritos e mergulhando neles de forma apaixonada. Mas, caberia ressaltar, os escritos de Hélio fogem a um caráter comunicacional: não querem comentar sua obra (ou a de outros autores, amigos, artistas, poetas), ilustrá-la ou explicá-la. Como diz Tania Rivera:

> Tal busca de explicitação de seu trabalho envolve a preocupação de legar um testemunho de sua criação, sem dúvida. Mas também se combina a uma exigência mais fundamental, interna, conceitual, que só pode se fazer como escrita: de fato, Hélio forja noções, em seus escritos, que são *fundamentos* de suas obras. Há textos ou trechos dos escritos que buscam não comunicar, nem mesmo justificar ou fundamentar, mas verdadeiramente fundar sua experimentação. (RIVERA, 2011, p. 54, grifo da autora)

Trata-se, portanto, de uma escrita de si, que, como aponta Frederico Coelho, não é todavia confessional (COELHO, 2010), mas "revira-se toda para fora, aponta para o que é externo a ela (...), escrita centrífuga". (RIVERA, 2011, p. 58) Portanto, seu grande Livro não seria um apanhado de seus escritos, uma coletânea de seus textos, ou um conjunto de impressões autobiográficas, como não o seria, em absoluto, a *Grande Obra* de Mallarmé, mas um compêndio-existência, tomando a existência não em sua dimensão do que se convencionou chamar *intimidade*, mas justamente em sua relação com o mundo. Livro-rizoma, nos dirá Coelho utilizando-se da terminologia deleuziana, em contraponto ao que porventura se apresentasse como um livro-raiz. (COELHO, 2010)

Gostaria de retornar, finalmente, à Biblioteca de Babel, a fim de reunir o pensamento que acabo de ensaiar a respeito das obras de Mallarmé, Isidore Isou e Hélio Oiticica. Emir Monegal, em *Borges: uma poética da leitura*, analisa o conto de Borges justamente operando esse desvio da ideia do livro como Universo, pensada por Mallarmé, para a ideia da Biblioteca como Universo – de um "livro total" para uma "biblioteca total". (MONEGAL, 1980)

O livro infinito, livros infinitos: imagens que carregam certamente uma diferença (ligeira) entre elas, mas que me ocorreram quase simultaneamente quando, em seu estúdio, Wlademir Dias-Pino, poeta vanguardista brasileiro que fundou e rompeu com o Concretismo, esteve à frente do movimento do Poema//Processo e criou uma das mais originais maneiras de se pensar a palavra destituída de seu poder de significação (*desinvestida*, para usar uma expressão de Maurice Blanchot), a palavra intrínseca à imagem, indissociável dela, e a poesia como uma manifestação plena dessa indissociabilidade, começou a falar sobre um de seus

mais recentes projetos: a *Enciclopédia Visual*, projeto em processo, inconcluso, talvez jamais concluível.

Trata-se de uma coleção de 1001 volumes – número que, sabemo-lo por Sherazade, simboliza o infinito – em que o poeta quer catalogar, por temas, todas as imagens que existem (todas, talvez, que existirão) no Universo; desses volumes, uma amostra de seis já foi publicada, nos anos 90 – e, quase nonagenário, o poeta ainda trabalha com afinco na catalogação incessante para os próximos, digamos, 995 volumes[2]. Os requisitos para a seleção das imagens são muito poucos – assim como havia algumas poucas regras que limitavam o infinito da Biblioteca de Babel de Borges, determinando certa quantidade de letras e caracteres com que os livros, todos, poderiam ser escritos: as imagens são todas em preto e branco, retiradas de quaisquer fontes impressas, desde livros que, copiosamente, Wlademir fotocopia e recorta (recortando às vezes do próprio livro), até jornais antigos. As referências das imagens nunca são citadas, mas não porque o acúmulo de tantas (infinitas) imagens impossibilitaria o referenciamento, mas porque Wlademir quer trabalhar as imagens sem nenhum antecedente – em estado, digamos, de quase-pureza.

O mais interessante do projeto da *Enciclopédia Visual*, para quem pôde, como eu, visitar o estúdio onde o poeta arquiva essas imagens[3] e trabalha, continuamente, na catalogação de mais e mais imagens, não é tanto o resultado das publicações: o projeto gráfico dos volumes já publicados revela algo de uma referência publicitário-tecnológica quase *kitsch* para os dias atuais (certa imaginação antiga a respeito de como seriam, no futuro, as imagens "computadorizadas", que definitivamente não corresponde ao que se considera, hoje, de fato mais sofisticado). É, na verdade, o fascínio do espaço de arquivo desse projeto.

O poeta dispõe de uma sala, com pé-direito consideravelmente alto, que se encontra repleta de estantes com muitas prateleiras; estas, por sua vez, estão cheias de caixas, numeradas de 1 a 1001, e em cada uma das caixas há uma quantidade

2 Durante o processo de pesquisa que levou à elaboração deste artigo, foi inaugurada, no Museu de Arte do Rio (MAR,) a exposição O poema infinito de Wlademir Dias-Pino, com curadoria de Evandro Salles, que esteve aberta ao público entre 01/03 e 10/07/2016. Nessa exposição, a Enciclopédia visual foi integralmente exibida, pela primeira vez. Ainda assim, não houve nenhuma publicação dos volumes da Enciclopédia até a data de submissão do artigo.

3 A visita mencionada deu-se no dia 03/11/2014, na casa onde Wlademir Dias-Pino mora e trabalha, onde realizei, ainda, uma entrevista com o poeta. Partes da entrevista estão publicadas em minha dissertação de mestrado (FERNANDES, Thiago. *Desescrita:* signos da ausência. 2015. 107 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes), Universidade Federal Fluminense, Niterói.)

Wlademir Dias-Pino (1927–)
Enciclopédia Visual, sem data
Museu de Arte do Rio (MAR), Rio de Janeiro
Fonte: http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/node/3503

Wlademir Dias-Pino (1927–)

Página de Pré-história: uma leitura projetada, da coleção Enciclopédia Visual, 1990

(Fonte – http://www.enciclopediavisual.com/)

inimaginável de papéis com as imagens colecionadas por ele. Passeando pelos outros cômodos do estúdio, Wlademir vai abrindo gavetas e portas de armários, onde me revela mais e mais papéis que fazem parte do seu compêndio, mas ainda não foram catalogadas. O critério de catalogação é, a princípio, temático – ele me mostra uma pasta em que está trabalhando a respeito do corpo nu masculino, e ainda uma outra sobre "a natureza geometrizada", com imagens desde 1538, organizadas não cronologicamente, mas com rigorosa minúcia. Mas não há como saber os princípios que norteiam o critério taxonômico de Wlademir (ele diz que já tentou ter um assistente, mas desistiu: "a coisa toda está muito na minha cabeça", diz ele; de modo que, a menos que averiguemos caixa por caixa, ou que perguntemos a ele, nunca saberemos qual é o tema de cada uma das caixas, que são apenas numeradas). Folheando alguns papéis, ele vai me contando sobre o que ele chama de "um fator psicológico" que impulsionou sua obsessão iconofílica: sua infância no Mato Grosso cercada de livros que chegavam, quase todos, sem ilustrações. Daí nasce seu ímpeto de colecionar todas as imagens, para guardá-las, já que era tão difícil acessá-las, e ainda mais reproduzi-las. A vastidão das imagens que ele tem arquivadas, desde há pelo menos cinquenta anos, é assombrosa.

A viagem pelo arquivo da *Enciclopédia* de Wlademir é uma viagem por um deserto e por um labirinto – e, utilizando essas expressões de Blanchot, pode-se afirmar que ele é um desses "homens desérticos e labirínticos, destinados a uma marcha necessariamente mais longa que sua vida, e para quem o quarto, o deserto e o mundo não são lugares estritamente limitados, mas verdadeiramente infinitos". (BLANCHOT, 2011, p. 208) É uma viagem por um deserto porque trata-se de um espaço desabitado, onde se preserva necessariamente a solidão da marcha, e porque não há estradas, caminhos, mas um grande descampado sem direção, sem apontamento de rota, sem vias de fuga; pode-se perder-se naquele arquivo como em um deserto, dependendo das artimanhas da paisagem ao redor e da benevolência do poeta-guia; e é uma viagem por um labirinto porque, ao contrário, não há ausência de direções a serem seguidas, mas justamente a presença de muitas direções possíveis – que conduzem, quase todas elas, do mesmo modo, ao erro, à errância, a outro lugar sem ser o de destino.

Se Borges concebeu sua Biblioteca-Universo, Wlademir realiza, com obsessão e obstinação, a tarefa de concretizar a Enciclopédia-Universo, e às perguntas de Blanchot: mas por que um livro? Por que o Livro? (BLANCHOT, 2010), somamos

essas outras: por que uma Enciclopédia Visual? Por que essa Enciclopédia absoluta? Penso nas experiências de Mallarmé, Isou e Oiticica tratadas aqui, que podem nos ajudar, de algum modo, a responder a essas perguntas. Imaginar um livro que contenha todas as coisas do mundo, ou uma biblioteca que contenha todos os livros do mundo, ou uma enciclopédia que contenha todas as imagens do mundo é permitir-se estreitar as relações entre arte e vida, inaugurando um espaço-outro que lima – para não dizer sublima – as relações entre o representado e o representante – porque aquilo a ser representado não é senão o infinito.

Em aproximadamente 0,22 segundo, o maior mecanismo de pesquisa da Internet fornece aproximadamente 1.440.000 imagens para a entrada "a lisa escolha do carinho"[4], título de um dos volumes publicados da *Enciclopédia Visual*, que junta imagens de olhares e alguns corpos nus femininos. Mas esse resultado – quantitativamente muito superior ao que o arquivo da *Enciclopédia* de Wlademir poderia nos oferecer – não elimina nem nega o caráter infinito deste arquivo. Pois se Rogério Camara, grande pesquisador da obra de Dias-Pino, quer chamá-lo de "arquivo branco", acentuando a falta de indicações a respeito do conteúdo de cada caixa e a aparente neutralidade com que são organizadas as pastas e caixas (CAMARA, 2008), fazemos questão de chamar atenção para a grande carga de afeto presente em sua elaboração. Não se trata de um "arquivo branco", ou neutro, mas sim de um arquivo multicolorido e multifacetado, revelador dos desejos (e das incongruências) da vida de um poeta. Por isso, Wlademir não pode ter um assistente, ou não sabe como revelar os critérios de sua rigorosa classificação: porque trata-se de sua própria vida naquele arquivo – errante, desértica, labiríntica: infinita.

O que está em jogo nessa *Enciclopédia* que nos permite aproximá-la, talvez superando-a, da Biblioteca de Babel é sua inclinação para um deslimite: é ao se colocar no lugar fronteiriço entre o acontecimento e a impossibilidade do acontecimento que Wlademir Dias-Pino, nesse caso, faz poesia: pois o acontecimento de que se trata é o acontecimento da linguagem. Este trabalho, que o poeta chama, com certa ironia, de "inconcluso", é, em verdade, impossível. Mais que *A AVE* ou *SOLIDA*, trabalhos icônicos do autor realizados muitas décadas atrás, e que se colocam no interregno entre poesia e artes visuais, ou entre palavra e visualidade, ou qualquer exemplar do Poema//Processo, movimento criado pelo poeta no final dos anos 1960, em que o processo de feitura do poema era mais constitutivo do poema

4 A pesquisa foi realizada no site Google, em 03/08/2016.

enquanto tal do que a própria utilização de palavras, muitas vezes completamente subtraídas do texto, a *Enciclopédia Visual* questiona a possibilidade mesma da escrita – pois, se em geral as enciclopédias catalogam o mundo para comunicá-lo ao leitor, Wlademir, ali, retira a palavra, que deixa de ser a operadora dessa comunicação, e revela, através dessa ausência de escrita, dessa *desescrita*, o alto teor de incomunicabilidade que se coloca em toda a literatura – pois chama sua *Enciclopédia* de poema. Diz Blanchot:

> Ler um poema não é ler ainda um poema, nem mesmo é entrar, por intermédio desse poema, na essência da poesia. A leitura do poema é o próprio poema, que se afirma obra na leitura, que, no espaço mantido aberto pelo leitor, dá nascimento à leitura que o acolhe, torna-se poder de ler, comunicação aberta entre o *poder* e a *impossibilidade*. (BLANCHOT, 2011, p. 215, grifos do autor)

Portanto, a *Enciclopédia Visual* enquanto poema requer uma leitura mais que circular: uma leitura aberta, que se torna poder de ler. As imagens que ali estão apresentadas, compondo essa teia de *desescrita* em que a ausência de palavra não pode dizer o mundo, mas apenas dá-lo à luz (*fundá-lo*, para usar a expressão de Tania Rivera a respeito da escritura de Oiticica em relação a seu trabalho), têm em comum com o mundo certa potência de deslimite – e por isso espraiam-se por essa linguagem silenciosa, que comunica no jogo aberto entre o poder e a impossibilidade. "A própria obra", continua Blanchot, "é comunicação, intimidade em luta entre a exigência de ler e a exigência de escrever, entre a medida da obra que tende para a impossibilidade, entre a forma onde ela se apreende e o ilimitado onde ela se recusa". (BLANCHOT, 2011, p. 215) Assim é o acervo que Wlademir cultiva, esse compêndio de *desescritos* minuciosamente arquivados: obra inconclusa que vaga entre a forma e o ilimitado.

E assim é também que a *Enciclopédia Visual* opera essa ficção do infinito para a realização de uma obra-mundo, como quiseram Borges, Mallarmé, Isou e Oiticica, não tanto fisicamente, como já vimos ser, em todo caso, impossível, mas, como os artistas citados, a nível de proposição – proposição que nada tem de simbólica, porque não simboliza uma outra coisa, mas é ela mesma, em última instância, a própria coisa: o acontecimento, a obra. Que o diga o empenho de Wlademir, que

incansavelmente trabalha para a concretização de sua Grande Obra, de sua obra--mundo, sem relegar seu projeto à categoria de irrealizável.

Conclua-se: nenhum dos volumes da *Enciclopédia Visual* de Wlademir Dias-Pino poderia estar na Biblioteca de Babel – pois eles desconcertam terminantemente as noções de livro, de texto, de escrita, tão caras à referida biblioteca. A despeito do cálculo impossível proposto no início do presente texto, Wlademir nos apresenta mil e um volumes que escapam ao infinito – e sua *Enciclopédia* desconcerta mais essa noção.

Que se encontrem todos esses infinitos, o de Borges, de Mallarmé, de Isou, de Oiticica, de Dias-Pino, naquele lugar outro (*u-thopos*, utopia), onde a arte e o mundo, a literatura e a vida se amalgamam irreversível, apaixonadamente.

Referências

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1989.

CAMARA, Rogerio. *A Enciclopédia Branca de Wlademir Dias-Pino*. Disponível em http://www.enciclopediavisual.com/textos.detalhes.php?secao=4&subsecao=17&conteudo=48. Acesso em 12 fev. 2016.

COELHO, Frederico. *Livro ou livro-me:* os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010.

MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.

RIVERA, Tania. A excrita de Hélio Oiticica. *Revista Poiésis*, Niterói, n. 17, p. 53-64, jul. 2011. (Publicação do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, UFF).

SZABLUK, Juliana. *Por que Letrismo?*, 2009. Disponível em http://pt.calameo .com /read/000294325443 fab42798e. Acesso em 12 fev. 2016.

ARTISTA E ESPECTADOR ENREDADOS NO LABIRINTO DE *ATRAVÉS*: A EXPERIÊNCIA COM A OBRA DE CILDO MEIRELES EM BRUMADINHO, MINAS GERAIS

Caroline Alciones de Oliveira Leite
Universidade Federal Fluminense

Através: instalação de Cildo Meireles em Inhotim

A propósito da arte e das experiências com a arte, um mundo de possibilidades parece se desenhar. Um desenho que se faz não em uma perspectiva fabricada, fictícia ou irreal, mas um mundo que se desenha em atrito, em conflito entre aquilo que é próprio do mundo real, do uso cotidiano e daquilo que um ser – o artista, impróprio por natureza –, através de uma leitura improvável do mundo, transforma em arte.

A experiência com *Através* (1983-1989), obra do artista brasileiro Cildo Meireles em exibição no Instituto Inhotim, Brumadinho, Minas Gerais, exige certo abandono do mundo, não somente pelos tantos quilômetros que separam a longínqua cidade dos afazeres de muitos; tampouco por estar isolada do verde do jardim botânico,

erigido pelo Instituto com os toques de Burle Marx e de outros paisagistas, em uma das salas da Galeria Cildo Meireles. Entrar em *Através* significa aceitar que ali um mundo novo se abre, não um mundo fictício, mas um mundo que se amplia em uma dimensão somente possível por um uso inadvertido do mundo real.

Entrar em *Através* implica aceitar caminhar em um labirinto improvável, um labirinto transparente cujas paredes permitem que se veja o centro onde são velados e, ao mesmo tempo, desvelados os segredos do labirinto. As paredes transparentes são compostas por materiais presentes no cotidiano – cortinas de banheiro, persianas, grades, cercas de arame farpado, vidro, telas, aquário, dentre outros. Trinta tipos de materiais distintos compõem as paredes seccionadas do labirinto quadrado. Os dédalos do labirinto são organizados de forma a repetir a mesma sequência de materiais entre os lados norte e leste, sul e oeste, totalizando sessenta paredes. Outros dois elementos se apresentam de forma contundente – no centro da obra, uma grande esfera transparente composta por um emaranhado de papel celofane; no piso de *Através*, cacos de vidro a gritar sua existência a cada passada que recebem.

Um labirinto improvável por entregar aos olhos, em instantes incalculáveis, quase todos os seus segredos enquanto nega ao corpo o mesmo deslocamento, impondo, seja por suas paredes, seja por seu piso, todos límpidos, transparentes e inquisitivos, as dificuldades da travessia. Além da lentidão imposta ao corpo decorrente da constituição material do labirinto, há ainda o embaraço da dúvida – a escolha do caminho. Neste artigo, nos dedicamos a observar o instante em que a arte se dá para o artista e, em outro momento, para o espectador, tendo a obra *Através* (1983-1989) de Cildo Meireles como ponto de emergência.

A emergência da obra de arte na imaterialidade do processo

O ato de criação aponta para um devir que se situa no plano das ideias e que, somente adiante, se desdobra na materialização e na concretização da obra de arte. Ao observarmos o instante único da criação como sendo o exato momento em que a arte se instaura, poderíamos observar o instante da criação de arte como uma espécie de clímax cuja existência se dá à medida de sua própria construção. Um clímax que pode ser alongado ou curto, ou que pode ainda se fragmentar em vários momentos, sendo, ao mesmo tempo, muitos e um só, contínuos ou não. Neste sentido, recorremos ao artista e teórico Luiz Sérgio de Oliveira quando propõe o deslocamento da arte do objeto artístico

> para um outro lugar, fluido e descolado de materialidade ou fixidez, no qual a arte se instaura como algo que se imaterializa no exato instante da criação, que evidencia que a arte reside e se manifesta justamente e exatamente no movimento exato da criação, naquele instante único – podendo ser um instante alongado ou mesmo formado por diversos instantes, continuados ou não, do processo de criação. (OLIVEIRA, 2015, p. 108)

A proposta de Oliveira promove uma reflexão acerca da arte a partir da imaterialidade em busca de um entendimento de qual seria o lugar da arte. Ao afirmar que a arte não estaria no objeto, mas na "imaterialidade do ato de criação [, que] a arte é processo e experiência, acima de tudo e antes de mais nada, e não pode ser apreendida ou aprisionada em um objeto, mesmo que esse objeto tenha a denominação ordinária de objeto de arte, objeto artístico ou objeto estético" (2015, p. 110), Oliveira não se ocupa dos processos e procedimentos aos quais o artista recorre para executar sua obra, mesmo porque, essa dimensão estaria no plano da materialidade. Ao invés de se buscar na materialidade do objeto artístico uma aproximação com a arte, melhor seria promover um afastamento daquilo que é concreto em favor daquilo que não é dado a ver, tocar ou ouvir, posto que o devir da arte se dá na imaterialidade do processo de criação, no assombro do momento.

Instante que parece impossível de ser aprisionado em um objeto, uma vez que a noção de objeto residiria em um plano demasiadamente material e insuficiente para dar conta da dimensão da arte. Oliveira propõe que a presença da arte em um objeto artístico, a tradução material daquele instante de criação, seria sempre residual, um mero registro, memória ou documentação do momento de criação no qual a arte se deu em sua plenitude, residindo no objeto artístico apenas espasmos de arte, heranças do instante de criação. (OLIVEIRA, 2015, p. 108-109)

Antes de Oliveira, o filósofo alemão Martin Heidegger, em *A Origem da obra de arte*[5], refletiu a respeito da constituição da obra de arte, sua essência e sua verdade, localizando o artista como elemento sem o qual o círculo da arte não se completaria, uma vez que a arte dependeria do artista da mesma forma que o artista dependeria da arte. Heidegger buscava, na imaterialidade, um entendimento da ação de criar, compreendendo que o caráter de obra da obra

5 Ensaio elaborado a partir de conferências realizadas em 1935 e 1936 e revisado na década de 1950 pelo autor.

> consiste em seu ser-criada pelo artista. [...] O ser-criada da obra deixa-se abarcar abertamente apenas a partir do transcurso do criar. Assim, temos mesmo de aceder, por força da coisa, a adentrar a atividade do artista, a fim de encontrar a origem da obra de arte. A tentativa de determinar o puro ser-obra da obra a partir de si mesmo constata-se inexequível. (HEIDEGGER, 2007, p. 42)

O caráter de obra da obra, proposto por Heidegger (2007) como a essência da obra, parece carrear o momento de sua própria criação como aquele instante de clímax no qual a arte acontece. Não sendo possível, portanto, encontrar a origem da obra de arte em sua dimensão material, mas antes, em um movimento que a ultrapasse em uma corrida invertida que, ao contrário de almejar a materialidade de um objeto a se conquistar, intenta a imaterialidade de sua essência na mente de quem a criou. Neste sentido, o filósofo alemão considerou improvável a tarefa de determinar a essência, aquilo que a obra de arte de fato seria em sua mais alta significação a partir de si mesma no sentido de uma materialidade que não parece dar conta daquilo que de fato teria sido o momento de criação.

De acordo com Heidegger, mesmo o processo de manufatura, o acabamento da obra e sua materialização devem ser pensados a partir do instante de criação, compreendendo que esses aspectos carregam em si uma história, espécie de relatos do processo de criação que determinou a forma através da qual a obra de arte encontraria seu desfecho. Entretanto, não seria nesses aspectos que a arte de fato se encontraria. Conforme observou Heidegger, "embora a obra somente se torne efetiva no desfeche do criar e, assim, dependa deste em sua efetividade, a essência do criar determina-se pela essência da obra", acrescentando que "ainda que o ser-criada da obra tenha uma relação com o criar, ainda assim o ser-criada também tem de ser determinado, assim como o criar, a partir do ser-obra da obra". (HEIDEGGER, 2007, p. 43-44) Não se trata de compreender a dimensão material da obra como determinante para o instante de criação, mas de reconhecer, na própria necessidade de criação, o movimento que impele à ação de criar, deflagrando o instante de criação.

Neste sentido, podemos recuperar o relato de Cildo Meireles a respeito de sua obra *Inserções em Circuitos Ideológicos*[6] (1970-1976), que evidencia o embate entre a materialidade e a imaterialidade da obra de arte:

> Quando Marcel Duchamp disse que queria libertar a arte do domínio das mãos, ele jamais imaginaria quão longe nós iríamos hoje, e aí vai… Mas quando acabei o texto, eu falei: isso está meio obscuro [...] E pensei em exemplos, que é como trato até hoje, exemplos. Porque quando você vê uma garrafa ou uma nota num museu não é um trabalho [...] O trabalho é essa coisa imaterial. Ele só acontece quando alguém estiver fazendo, em algum lugar o trabalho existe. Fora disso ele é uma relíquia, uma memória, um *souvenir*. Eu me refiro a eles como exemplos porque não é uma tiragem, não é uma edição, não tem nenhuma regra. (MEIRELES, 2013a, p. 15-16)

A declaração do artista parece se aproximar da proposta de Oliveira a partir de um entendimento da arte através de sua imaterialidade. Os críticos e curadores de arte Guy Brett e Vincente Todolí parecem ter se deixado seduzir pela teia tramada pela declaração de Cildo Meireles, ao afirmarem terem percebido que algumas produções do artista, "por exemplo *Inserções em Circuitos Ideológicos* de 1970, não constituem a obra em si, mas são relíquias ou exemplos de um evento que teve lugar fora do meio artístico, na sociedade em geral, obras cujos limites são desconhecidos". (BRETT; TODELÍ, 2013, p. 10-11, tradução nossa)

A afirmação dos críticos parece sugerir que apenas no caso de algumas obras – *Inserções em Circuitos Ideológicos*, como exemplo – a materialização da arte não constituiria a obra em si, já que esta materialização estaria no âmbito das relíquias ou dos exemplos, uma vez que a ação teria se dado fora do meio artístico. No entanto, ainda que tenhamos em conta que Cildo Meireles se refere a uma série na qual poderia ser lida uma espécie de instrução de como reproduzi-la e mesmo um convite a que se viesse a fazê-lo, não parece ser o caso de se compreender a

6 Antes de os projetos *Cédula* e *Coca-Cola* serem executados, o artista teria escrito um texto a partir do qual sentiu a necessidade de realizar a obra de maneira que a obra – ela mesma – contribuísse para o sentido do próprio texto.

reprodução da ação proposta pelo artista como o instante de criação no qual a arte se dá, pois isso será ainda um resquício daquele momento em que o artista criou sua obra, a qual, a esta altura, transborda para outras dimensões ao atingir e ao encontrar o outro. Neste ponto, retornamos ao argumento de Oliveira de que a arte estaria no instante de criação. Uma declaração de Cildo Meireles parece corroborar a questão:

> Para mim o fundamental sempre foi o momento em que deslumbro a ideia, em que esta cruza o meu cérebro. Esse é o momento verdadeiramente interessante. Depois há que pensar mais, detalhar, realizar, mostrar, falar sobre o trabalho, e isso para mim sempre foi outra coisa. Fazer, materializar, ver foi em todo momento uma coisa quase, não digo aborrecida, mas certamente não a faceta mais prazerosa do processo artístico. (MEIRELES, 2009a, p. 179)

Não se trata, porém, de desconhecer a dimensão material da obra de arte, mas de estabelecer a diferença entre dois processos distintos – o de criação da obra e o de sua execução – ambos sob responsabilidade do artista, embora a execução, eventualmente, não seja exclusividade do artista. A criação da obra estaria, portanto, no âmbito do imaterial, voltada justamente para o instante no qual a ideia se ilumina para o artista. Enquanto a execução da obra, a concretização da ideia, traria outras questões a perturbar as decisões do artista diante de um mundo de materialidades que se abre na concretização da obra de arte. A este respeito, Martin Heidegger observou que ao utilizar a tinta, o pintor o faz de forma tal que a cor não seja gasta, "e sim só venha a iluminar. Por certo o poeta usa a palavra, mas não como o falante e o escrevinhador habituais têm de gastar as palavras, e sim de tal forma que a palavra se torna pela primeira vez verdadeiramente uma palavra e assim permanece" (HEIDEGGER, 2007, p. 33), como se através de um uso impróprio o artista fosse capaz de conferir à palavra, à tinta, ou ao que quer que seja, a propriedade de sua existência.

Cildo Meireles relata que a criação de *Através* se deu a partir do centro da obra, a partir da grande esfera quase transparente. No ano de 1982, o artista estava em sua casa quando abriu uma embalagem de papel celofane e, em seguida, amassou e atirou no cesto de lixo aquele emaranhado semi-plástico resultante do embrulho.

No momento seguinte, um som perturbou o silêncio que reinava no entorno: o papel celofane que havia sido dispensado, agora sem a pressão da mão do artista, mas ainda sob seu impacto, produzia um som que insistia em chamar para si a atenção e o olhar do artista, por mais que este o tivesse destinado ao cesto de lixo. O artista percebeu, a partir daquela movimentação e daqueles ruídos, a possibilidade de convivência entre rigidez e maleabilidade em um mesmo material (MEIRELES, 2013b, p. 142), como quem dialogasse com a personagem Alice, de Lewis Carroll, em sua proposta de uma nova forma de se relacionar com o espelho: "vamos fingir que o espelho possui a maciez de uma gaze, para que possamos passar através dele. Ora, agora ele está se transformando em uma espécie de névoa, eu diria! Será fácil o bastante estar através". (CARROLL, 2016, p. 13, tradução nossa)

Diante da rigidez do papel celofane, Cildo Meireles teria começado a listar formas de barreiras, de restrições e de proibições que surgiam em sua mente. (MEIRELES, 2013b, p. 142) Cada restrição estabelecia uma relação com a esfera de celofane a partir de certa ambiguidade que fosse capaz de gerar uma antítese entre o material em si e seu posicionamento naquele mundo que o artista criava. As barreiras foram sendo estabelecidas, afirmando e negando, ao mesmo tempo, seu atravessamento. A transparência, permissiva à passagem da visão em *Através*, se impõe como obstáculo ao corpo, negando-lhe o atravessamento e, em alguns casos, chegando a atuar como barreira simbólica. (MEIRELES, 2013b, p. 142) Cada material, a partir da decisão e da ação do artista, assumia uma configuração própria que o destacava desse mesmo material assentado sob práticas que o tornam corriqueiro e banal.

Cabe observar que, quando a tarefa de execução da obra é responsabilidade do artista, o trazer a obra para o plano da materialidade significa uma elaboração também do artista. A utilização dos materiais pelo artista, em sua atividade de execução de uma obra de arte, torna-se diversa daquela na qual outro profissional executa sua rotina e suas tarefas distante do campo da arte. Também neste aspecto, a dimensão imaterial da ação parece iniciar a diferença entre os usos, pois é da imaterialidade do ato de criação que o artista buscará motivação para se apropriar de determinado material na execução de sua obra e decidirá os caminhos a serem percorridos para a concretização da obra de arte.

O artista trabalha com a dimensão conotativa do material, empregando-o não de forma utilitária, mas de forma poética, conferindo ao material uma permanência no mundo que somente parece possível a partir de um embate que se instaura entre o mundo e a obra de arte. Da atividade do artista, de seu criar, pode ser dado a ver aquilo que, até então, talvez estivesse camuflado na invisibilidade do cotidiano, sendo o artista, neste caso, capaz de "deixar ver, a cada vez, o que nunca foi visto até então". (HEIDEGGER, 2008, p. 20) O ser-artista parece acompanhar um estado de atenção, de inclinação de pensamentos, de posicionamento, de atividades que o lançam em um círculo que talvez possamos supor como vicioso e no qual a "determinação da arte a partir do artista e a determinação do artista a partir da arte – faz parte do nosso ser humano [*Menschensein*]". (HEIDEGGER, 2008, p. 17)

Para Cildo Meireles, a parte mais prazerosa da ação de criar é o rompante da ideia e que "tudo o que vem depois do desenho, no caso dos trabalhos tridimensionais, é um saco: finalizar o projeto, escolher os materiais, estudar o local, exibir, conversar [,] nada se compara com aquele primeiro momento". (MEIRELES, 2009b, p. 209) A respeito de obras tridimensionais de Cildo Meireles como *Através*, há o momento em que o artista, em seu relâmpago criativo, se depara com a ideia da obra, em seguida transformada em desenhos e anotações em seus cadernos para, em outro momento, encontrar os meios e as possibilidades de execução. A importância do desenho-croqui-anotação nas obras tridimensionais de Cildo Meireles parece ser justamente a construção de um espaço no qual a obra seja revisitada e esclarecida até que possa atingir sua materialidade e possibilitar novas experiências com arte, desta vez, não prioritariamente para o artista, mas para o outro que se encontra com sua obra.

O artista não se ocupa de copiar ou de reproduzir, mas de capturar aquilo que o olhar distraído e naturalizado talvez não enxergue ou não realce de um todo; mesmo porque, não se trata de algo cuja materialidade seja verificável através de um olhar, mas daquilo que, no instante do ato de criação, reluz sua existência diante do olhar do artista, sequestrando-o e lançando-o no ato de criação em si. E não somente aquilo que é novo reluz ao olhar do artista, mas também a memória que, muitas vezes deflagrada por uma imagem do presente, reverbera no processo de criação, trazendo à tona lembranças do passado que contaminam a criação do artista.

Da memória de Cildo Meireles, na criação de *Através*, emergiram lembranças da casa materna em Brasília e a percepção de que, com o passar do tempo, surgiram interdições, obstáculos entre casas e, possivelmente, no interior das próprias casas que antes "se comunicavam livremente" e que, a partir de portas, grades e outras barreiras ganharam corredores claustrofóbicos e estreitos, confundindo os próprios cômodos da casa, embaçando a percepção daquilo que seria o fundo e a frente das casas". (MEIRELES, 2009c, p. 227) Uma memória cuja imagem conversa com uma conjuntura política e social vivenciada pelo artista, partindo de sua infância, passando pelas décadas de 1960, 1970 e 1980, por entre a ditadura militar no Brasil e suas estratégias de controle e vigilância, encontrando, por fim, o instante de criação de Cildo Meireles para, adiante, encontrar um outro, o espectador, que travará sua experiência com a obra de arte.

A experiência com arte e com *Através*

Na experiência com a obra desenhada por Cildo Meireles, a memória entra em cena, referenciada como elemento fundamental pelo artista. Se ora a memória é capaz de sequestrar o artista, lançando-o em um mar de criação no qual suas memórias deflagram o ato de criação, também o espectador parece sujeito ao sequestro pela memória, porém em outra direção, um sequestro que conta com a cumplicidade da obra, fechando um elo de sentido, tirando o espectador de uma zona de conforto e fazendo com que a obra reverbere em sua própria existência. Questão observada por Merleau-Ponty, para quem,

> Antes de qualquer contribuição da memória, aquilo que é visto deve presentemente organizar-se de modo a oferecer-me um quadro em que eu possa reconhecer minhas experiências anteriores. Assim, o apelo às recordações pressupõe aquilo que ele deveria explicar: a colocação em forma dos dados, a imposição de um sentido ao caos sensível. (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 44)

Neste sentido, o tempo surge como questão não de ordem da cronologia, mas da ordem da possibilidade de a obra ressoar interminavelmente a partir de um momento presente e contundente de experiência, tornando possível uma mistura de tempos a partir de um presente que projeta um futuro com base em uma memória

construída pelo passado, seja do espectador, seja do próprio artista. Uma caminhada na fita de *Moebius*, uma caminhada em *Através*, cujo caminho praticado não será mais o mesmo assim como não será mais o próprio passante que passará a ter a experiência do presente alargada para tempos múltiplos.

Em 2008, o crítico de arte Frederico Morais, ao entrevistar Cildo Meireles, discorria sobre as reflexões contidas no livro do filósofo John Dewey *A Arte como Experiência*, a respeito de a compreensão de uma obra de arte não se dar necessariamente no exato momento de sua contemplação, já que, muitas vezes, a compreensão, o momento esclarecedor acerca de uma obra pode se dar quando, já distante da obra, o espectador é tomado de assalto pela constatação de que aquela obra visitada se relaciona com alguma experiência em sua própria vida, fechando, assim, um círculo. A este propósito, Cildo Meireles respondeu que este seria o significado da arte e que ela se transmitiria "com o mesmo relâmpago que, no artista, deu origem à obra. É o que chamo de sequestro relâmpago. O espectador repete a experiência do artista. Experiência que ele levou, talvez, muito tempo para transformar em arte. Enfim, a arte é mesmo algo inefável". (MEIRELES, 2009c, p. 229)

Na direção proposta por Cildo Meireles, talvez possamos refletir sobre algo que é capaz de tomar o lugar do outro, sem explicações, a partir de um elo que se fecha e que se torna capaz de conferir sentido às experiências ou de fazer com que o espectador sinta a mesma emoção ou uma emoção análoga a do artista em seu ato de criação. Se, como propõe Cildo Meireles, o espectador pode ser sequestrado, repetindo a experiência do artista, este, por outro lado, talvez tenha momentos frequentes de sequestro de si mesmo ao criar sua obra de arte. De acordo com John Dewey, o espectador precisaria criar sua própria experiência, incluindo conexões que se aproximem ou que se equivalham àquelas do artista, propositor da obra, o que não implicaria que essas conexões fossem literalmente as mesmas tanto para um quanto para outro. A proposta de Dewey é de que seria necessário que o espectador percorresse a ordenação dos elementos que compõem a obra tal qual o artista, não de forma estrita, mas no sentido da organização que o artista teria experimentado, não sendo possível que, sem um ato de recriação, "o objeto [seja] percebido como obra de arte. O artista selecionou, simplificou, clarificou, abreviou e condensou de acordo com seu desejo. O espectador tem de percorrer tais operações de acordo com seu ponto de vista próprio e seu próprio interesse". (DEWEY, 1980, p. 103)

Cildo Meireles
Através, 1983-1989.
600 x 1500 x 1500 cm
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG
(Foto da autora)

Percorrer os percursos traçados em *Através* implica perceber que na obra os caminhos se multiplicam e as trilhas se abrem pelo labirinto, marcando o chão, contando uma história do que aconteceu e do que acontece naquele espaço, por mais que sejam histórias sem identidades, uma vez que as trilhas se abrem sem que as pegadas se fixem no piso movediço. Uma história talvez mais preocupada com o próprio ato de caminhar do que com o lugar de chegada, a nos recordar Odisseu em seu regresso à sua esposa e à sua terra. O labirinto de Cildo Meireles, assim como *O Jardim de Veredas que se bifurcam* de Jorge Luis Borges, parece se dividir ao guardar a simplicidade de uma questão que se apresenta em tom de mistério, ocupando posição central na obra. Os relatos dos visitantes coletados na pesquisa parecem evitar esta questão em comparação com outros aspectos que os visitantes abordavam como as barreiras do cotidiano, o aquário, o som e o caminhar sobre o vidro.

Alguns visitantes, no entanto, demonstraram que a resposta para a indagação proposta pela grande esfera, fosse em suas próprias reflexões, fosse no texto de parede ou com os guias e guardas de sala, parecia não convencer – a de representação de um objetivo que se atinge. Ao mesmo tempo em que a obra instiga o visitante a adentrá-la e a percorrê-la, por outro lado, seu centro guarda uma questão que se avista de longe e que, no entanto, a proximidade que se ganha com o caminhar no labirinto não a resolve nem parece sugerir alguma pista. Mesmo assim, alguns visitantes que estabeleciam um diálogo com a pesquisadora[7], após relatar suas impressões sobre a obra, buscavam uma retribuição, lançando questões acerca do significado da grande esfera:

> [Visitante A] – Agora o que é aquela bola?
>
> [Visitante B] – É parte do quê? Do cérebro, sei lá? É o centro da sua vida, talvez?

A impossibilidade ou a grande dificuldade de se atribuir significado ao elemento de posição central da obra parece incomodar aqueles que visitam a obra-instalação, revelando alguma dificuldade em admitir certo mistério ou indefinição. A estabilidade e corpulência da esfera, cercada por tantos obstáculos, inviabilizam

7 Durante a pesquisa de campo realizada no Instituto Inhotim, em agosto de 2015, gravamos áudio de relatos e impressões de guias, guardas de salas e espectadores a respeito de *Através* durante a tarde de uma sexta-feira e a manhã e a tarde de um sábado. Por uma questão de respeito aos colaboradores que aceitaram gravar o áudio, suas participações não são identificadas no corpo desta dissertação. Aproveitamos, no entanto, para registrar aqui nossos agradecimentos.

que o espectador relegue ao acaso a posição de destaque ocupada pela esfera, provocando indagações:

> [Visitante C] – E qual a intenção do artista?
>
> [Visitante D] – O plástico no meio...?

A perplexidade com a questão era patente nos visitantes – deveria haver uma explicação! No entanto, os processos de metáforas, muitas vezes aplicados ou apropriados pelos próprios visitantes, não parecem suficientes para responder aos questionamentos da grande esfera que o artista afirma ter sido o centro e a origem da obra, instigando e atraindo tal qual o grande monolito, os passos e a curiosidade daqueles que decidem a caminhada neste espaço; proposta à qual Stanley Kubrick submeteu os personagens de sua obra *2001: A Space Odyssey* (1968) e os espectadores que, quase cinquenta anos depois, continuam sem a resposta para a indagação proposta pelo grande monolito. Por outro lado, talvez o questionamento a respeito da esfera possa se multiplicar em outras direções, nas quais seja possível perscrutar não aquilo que é, mas quem poderia estar naquele ponto central, tal qual propôs um dos visitantes:

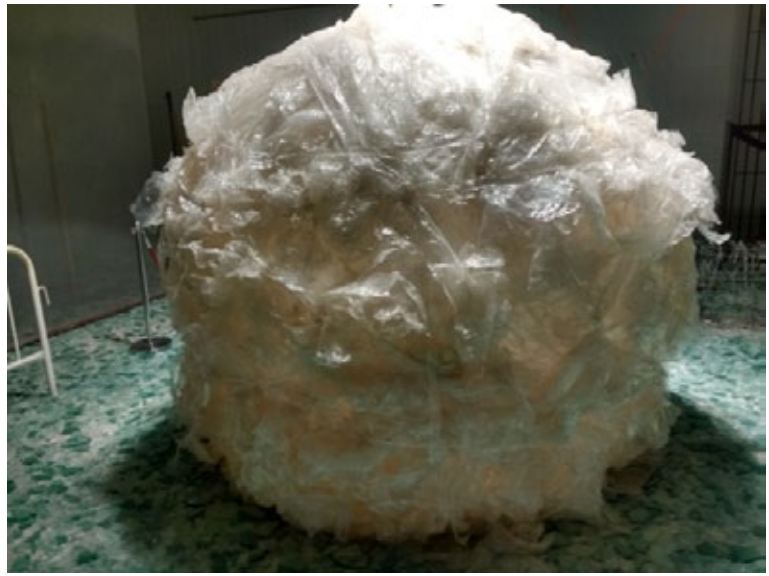
> [Visitante E] – Eu gosto desse conceito, indústria, é... desenvolvimento, é... um choque. Lá no meio, quem é? Lá no meio quem está?
>
> [Pesquisadora] – Quem?
>
> [Visitante E] – O cidadão. O indivíduo com seus limites. Desenvolvimento.

Ao invés de o espectador buscar resolver um embate a partir de uma oposição frontal, talvez seja possível buscar se integrar ao núcleo da obra – a grande esfera – e assim, ao contrário de a pergunta ser norteada por um desejo de definição, passa-se a uma proposta pelo desejo de conhecimento do indivíduo de si mesmo e de suas próprias barreiras, como quem, por experiência de vida ou por intuição, percebe que "em uma obra de arte, diferentes atos, episódios, acontecimentos mesclam-se e fundem-se em uma unidade e, não obstante, não desaparecem nem perdem o seu próprio caráter quando isto sucede". (DEWEY, 1980, p. 90) Parece ser a partir da sobreposição de diversos aspectos, diversas questões e

experiências que o artista compõe a obra que se relacionará na experiência do espectador, compreendendo que "toda experiência é o resultado de uma interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que essa criatura vive". (DEWEY, 2005, p. 45, tradução nossa) Tanto as particularidades e experiências de vida do artista quanto as do espectador compõem a experiência, em perspectivas distintas, modos próprios de observar o mundo que se afirmam neste embate que chamamos de experiência com a arte.

Trata-se, então, de uma experiência na qual o espectador submerge em um mundo que mescla o erigido pelo artista e o percebido por si próprio, por seus anseios e desejos. Por mais que se esteja em grupo, a experiência em *Através* parece, em várias medidas, isolar o indivíduo, confrontando-o com suas próprias questões. Por mais que a obra projete percepções diferentes de si a partir da quantidade de pessoas que a visitam, a relação do espectador com a obra parece se dar no plano do individual – são suas questões, suas percepções, suas dúvidas, seus anseios e medos que emergem nesta relação: "*Através* é legal porque é uma experiência na qual você passa sozinho aqueles 15 metros andando. Essa experiência individual do absurdo, do homem só, na história, no universo, me interessa muito. É sempre a questão do ser, em última análise, do ser sozinho". (MEIRELES, 2006, p. 72-74) Como se, a todo instante, Cildo Meireles fosse assombrado pela imagem não dos homens que pisaram na lua, mas a daquele que, dos três astronautas, teve a experiência mais solitária, o astronauta Michael Collins que, ao permanecer na órbita da lua, viabilizou os passos de seus companheiros ao subtrair de suas próprias pernas, anseios e devaneios, a experiência de sentir a emoção de pisar na lua, seja esta história real ou apenas uma criação cinematográfica de Stanley Kubrick. (MEIRELES, 2009d, p. 171-172) Antes de isolar o indivíduo em um aquário, em uma bolha ou redoma, a solidão em *Através* parece se intensificar à medida que a obra é habitada por outras pessoas, como se, em meio à multidão, fosse possível encontrar a privacidade e sentir a solidão quando cercado por muitos, o que parece impossível quando se está rodeado por poucos.

Assim, a percepção de um indivíduo como aquele que se fundiu à esfera transparente e que, ao invés de almejar alcançá-la é reposicionado como o próprio centro entre tantas barreiras, entre tantos caminhos e opções, nos permite a recordação da utopia/heterotopia descrita por Michel de Foucault, "um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho". (FOUCAULT, 2001, p. 415)



Cildo Meireles
Através, 1983-1989.
600 x 1500 x 1500 cm
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG
(Foto da autora)

Considerações finais: artista e espectador diante da obra

Investigamos neste artigo as relações que artistas e espectadores estabelecem com a arte, tendo como foco a obra *Através* de Cildo Meireles. A arte chama o artista, o artista atende ao chamado da arte, o artista cria e neste instante de criação a arte se dá, na plenitude de sua imaterialidade. A dimensão material da criação do artista se manifesta na obra de arte, ou no objeto artístico que, mesmo não sendo onde a arte repousaria, relata a história do instante da criação que determinou as decisões do artista.

Após esse instante, cabe ao espectador a vivência de uma experiência com a obra, percorrendo-a através de uma trilha traçada pelo artista, o que permite, em alguma medida, ter-se alguma noção das questões que perpassaram o artista em seu ato de criação. Ao mesmo tempo em que o espectador vive a herança de uma experiência deixada pelo artista, é através de sua perspectiva própria e única de mundo, forjada a partir de suas experiências de vida, que o espectador ganhará o poder de, por um átimo de segundo, viver a experiência projetada pelo artista. Não se trata de tomar o lugar do outro ou de ocupar a vida desse outro, mas de poder viver, a partir de seu próprio mundo, de sua própria perspectiva, um mundo projetado e construído pela perspectiva do artista, como se no instante da experiência, as perspectivas do artista e do espectador se sobrepusessem, se entrelaçassem, compondo algo único, arremessando este espectador em um mundo de possibilidades na construção de suas próprias relações com a obra de arte.

Referências

BRETT, Guy; TODOLÍ, Vicente. Cildo Meireles: On the Nature of Things. In *Cildo Meireles*. (catálogo da exposição itinerante realizada na Tate Modern, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, The Museum of Fine Arts, Houston, Los Angeles County Museum of Art e Art Gallery of Ontario). Londres: Tate Publishing, 2013, p 10-17.

CARROLL, Lewis. *Through the Looking-glass and what Alice found there*. Disponível em https://birrell.org/andrew/alice/lGlass.pdf. Acesso em 24/4/2016.

DEWEY, John. *Dewey* (coleção Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1980.

DEWEY, John. *Art as Experience*. Nova York: Penguin Group, 2005.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Ditos e Escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411-422.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. In MOOSBURGER, Laura de Borba. A origem da obra de arte *de Martin Heidegger: tradução, comentários e notas*. (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007. 149p.)

HEIDEGGER, Martin. Observações sobre arte: escultura – espaço. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 5, p. 15-22, jul. 2008.

MEIRELES, Cildo. Hans Michael Herzog em conversa com Cildo Meireles. Entrevistador: Hans-Michael Herzog. In DAROS LATINAMERICA. *Seduções: Valeska Soares; Cildo Meireles e Ernesto Neto*. (catálogo de exposição) Zurique, Suíça; Ostfildern, Alemanha: Daros Latinamerica AG, 2006, p. 70-75.

MEIRELES, Cildo. O Momento em que a ideia cruza o seu cérebro: depoimento. [2001]. In SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009a, p. 178-181.

MEIRELES, Cildo. Algum desenho. Entrevistador: Frederico Morais [2005]. In SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 192-211.

MEIRELES, Cildo. Linguagem material. Entrevistador: Frederico Morais [2008]. In SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009c, p. 212-233.

MEIRELES, Cildo. Da adversidade vivemos. Entrevistador: Hans-Ulrich Obrist. [2001] In SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009d, p. 164-175.

MEIRELES, Cildo. Carbono entrevista Cildo Meireles. Entrevistadores: Marina Fraga e Pedro Urano. *Revista Carbono*: Natureza, Ciência e Arte, Rio de Janeiro, n. 4, p. 1-30, 2013a.

MEIRELES, Cildo. Através, 1983-1989. Relatos do artista. In *Cildo Meireles*. (catálogo da exposição itinerante realizada na Tate Modern, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, The Museum of Fine Arts, Houston, Los Angeles County Museum of Art e Art Gallery of Ontario). Londres: Tate Publishing, 2013b.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. O lugar da arte e o desprestígio do objeto artístico. In CIRILLO, José; GRANDO, Ângela (org.). *Poéticas da criação: mediações e enfrentamentos da arte*. São Paulo: Intermeios, 2015, p. 105-116.

PIQUENIQUE MUSICAL EM COMJUNTO: MÚSICA COMO MEIO, MÚSICAS POR SABER

Fernando Caiuby Ariani Filho
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Origens e motivações

Ao longo de uma intensa atuação como regente, compositor e educador musical iniciada em 1980 foi possível observar, com grande frequência, que muitas pessoas simplesmente não fazem música em nenhuma medida ou não participam de qualquer ação musical, mesmo que possuam uma grande paixão pela Música[8] e um forte desejo de fazê-lo. De um modo ou outro, são excluídas ou não conseguem – elas mesmas – se incluir nas práticas musicais coletivas existentes, gerando um quadro de frustração e de atrofia de seu próprio potencial de realização pessoal.

Elementos socioculturais associados ao modo de produção que – ainda – prevalece em nossa sociedade possuem relação direta com essas observações tais como, por exemplo, a obsessão pela otimização da relação custo/benefício nas mais diversas áreas da produção em geral e uma cultura altamente competitiva e sua decorrente

8 Ao longo deste trabalho, a utilização de maiúscula na palavra "Música" tem por objetivo distingui-la como sendo um amplo e diverso campo de atividades, dentro do qual determinadas "músicas" – aqui referidas em minúsculas – são criadas ou executadas.

exigência por alto desempenho e produtividade – tipicamente com foco no resultado –, geralmente comprometida com prazos cada vez menores para sua realização. Em consonância com inúmeros outros pensadores que compartilham desta mesma visão, como veremos mais adiante, Karnal corrobora este ponto ao defender a ideia de que "somos dominados pela cultura da performance. O conteúdo está em alta, especialmente o de imediata aplicação. O vestibular tornou-se um vórtex e o ingresso em centros de excelência virou meta familiar". (KARNAL, 2016)

O predomínio dessa mentalidade voltada para sustentar e reproduzir determinados modelos é facilmente verificável no campo da Música – e da Arte de um modo geral –, pois é frequente sua idealização e mitificação como práticas que seriam acessíveis a uns poucos privilegiados que, por possuírem dotes especiais, seriam eles os únicos capazes de alcançar a excelência e o consequente usufruto das benesses oriundas de uma capacidade própria para realizar seu potencial musical e artístico, seja como criadores ou executantes.

Esse culto da excelência, entendida como um valor maior que deva ser alcançado a qualquer custo – e sem, com isso, negar, de forma alguma, seu valor e propriedade em seus contextos específicos – favorece uma visão restrita da Música como uma manifestação cujo objetivo final seria a produção de músicas como objetos: produtos a serem consumidos sem ação concomitante exercida pelo receptor que não seja a de uma escuta contemplativa *per si.*

Ao questionar o uso utilitário e restrito que se faz da música em detrimento de suas funções humanas mais fundamentais, que sejam exercidas mediante uma prática de escuta e produção sonora acessível a qualquer ser humano – antes mesmo das partituras, concertos e independentemente de talentos especiais –, Small afirma que

> *[...] la naturaleza básica de la música no reside en objetos, obras musicales, sino en la acción, en lo que hace la gente. Sólo entiendo lo que hace la gente cuando toma parte en un acto musical donde podemos empezar a comprender la naturaleza de la música y su función en la vida humana. Pero, cualquiera que sea esa función, cierto es que, primero, tomar parte en actos musicales es central para nuestra*

> *humanidad misma, tan importante como tomar parte en actos del habla. […] y segundo, estoy seguro de que todo ser humano normalmente dotado, nace con el don de la música. Si es así, entonces nuestra vida actual de conciertos, y no digamos ya la industria discográfica, en la que la minoría talentosa tiene el poder de producir música para la mayoría poco talentosa, se base sobre una falsedad.* (SMALL, 1999)

De fato, ao longo da história da música ocidental de tradição europeia, observa-se que a organização humana é predominantemente determinada por resultados pré-estabelecidos nas partituras, projetos de produção de álbuns de músicas, de shows ou concertos. A partir desses objetivos finais é que se definem e são selecionados os grupos e formações vocais e/ou instrumentais que iniciarão o processo necessário à sua adequada realização. Trata-se, portanto, de um modo de organização que *se dá em função da realização de resultados ou modelos determinados a priori, pr*edominantemente engessados e impermeáveis a quaisquer alterações processuais de forma ou de conteúdo e, geralmente, são ações conduzidas verticalmente por um determinado autor ou produtor hierarquicamente estabelecido.

Esses agrupamentos humanos são definidos não somente em termos da necessária formação instrumental ou vocal determinada pelas partituras – com suas especificações de timbre e quantidade de executantes – como, ainda, em função da exigência por uma capacitação prévia que possa dar conta desses "objetos-fins" de modo adequado. Nesses contextos, sobretudo, visa-se a constituição de grupos musicais que possam corresponder do modo mais eficiente possível – ou seja, com excelência e rapidez – às demandas estabelecidas nas partituras. Para que isso seja possível, em geral não se pode prescindir de um processo de seleção – portanto, com efeito de exclusão de sujeitos interessados – mediante o qual se visa verificar a capacidade técnica dos executantes até que as determinações da partitura sejam atendidas de modo adequado. Evidentemente, essa capacitação depende de um treinamento prévio que seja capaz, em última instância, de corresponder e servir aos objetivos idealizados e preconcebidos nessas partituras, independentemente de seu gênero, estilo ou nível de complexidade.

Desse modo, prioriza-se a importância do resultado musical em sua materialidade sonora – afinação, precisão rítmica, dinâmica e timbrística etc. – em detrimento da função que essa prática possa exercer sobre os integrantes da ação musical e

de seu valor intrínseco. Impede-se, assim, a constituição de uma oportunidade na qual outros indivíduos também possam participar e se integrar à execução musical como ritual humano – como ação interpessoal – , mesmo que em número maior do que aquele determinado, em princípio, pela partitura. Uma atividade que poderia depender simplesmente – e antes de qualquer coisa – de uma escuta atenta ao que soa no espaço-tempo dessa ação e da iniciativa por partes dos sujeitos presentes em ocupar cuidadosamente os espaços harmônicos (verticais) e rítmicos (temporais) ali articulados. Um espaço em que condições especiais de acolhimento e compreensão favoreçam a que cada indivíduo sinta-se à vontade para contribuir, dentro de suas próprias capacidades, com uma produção sonora que se harmonize com as demais sonoridades, seja por imitação de elementos já reconhecidos por meio da escuta recorrente (por imitação), seja pela introdução de novos materiais que estejam dentro de suas possibilidades de articulação sonora – mesmo que ainda não estejam presentes nessa sonoridade global em execução (em criação) e mesmo que não estejam – ainda – escritos ou contidos na partitura ou na música que deu início à ação do momento.

É inegável que um modo de produção em que se priorizam as músicas e suas partituras em vez da capacidade humana de "musicar" (SMALL, 2011) e também de *criar* – não apenas de reproduzir/imitar determinadas músicas já existentes – certamente produz resultados que satisfazem esses objetivos a contento. Não fosse isso, essa mentalidade não seria tão difundida. No entanto, é preciso também reconhecer que essa abordagem não é capaz de dar conta de outras tantas demandas e potencialidades humanas – que, ou não são simplesmente atendidas, ou acabam resultando em certa alienação dos sujeitos em relação às suas próprias possibilidades de ação musical. Não devemos esquecer que também não favorecem o exercício e o desenvolvimento de outro potencial tão valioso aos seres humanos: a criatividade!

Se, por um lado, é necessário admitir que a alta performance e o virtuosismo não são, evidentemente, possibilidades ao alcance de todas as pessoas, por outro verifica-se que esse culto exagerado aos ícones com talentos especiais ou de "alto nível" frequentemente produz, como efeito colateral, uma séria inibição da iniciativa de ação musical por parte de um grande contingente de indivíduos, que não se vê capaz de praticar Música com a "devida" excelência. Sem haver qualquer vínculo com a habilidade que cada um possa ter, de fato, de criar ou produzir

materiais sonoros que possam soar bem musicalmente – independentemente da satisfação ou frustração dessas expectativas –, essa inibição tem como importante fator gerador a própria cobrança sociocultural.

Tanto é assim que, seja por conta da falta de acesso a treinamento prévio ou mesmo de uma sensação íntima de não serem capazes de se adequar a esses modelos preestabelecidos, esses sujeitos são inibidos a ponto de não se permitirem produzir um som sequer com seus corpos que não seja o de acompanhar a pulsação ou o ritmo musical em andamento com batidas de palmas. Por mero equívoco ou falta de oportunidade mais adequada atrofiam, assim, suas reais possibilidades de se realizar mais plenamente como ser humano musical: sujeitos que possam "musicar" a partir de suas próprias limitações e recursos de escuta e articulação sonora – *por mínimos que sejam a cada momento* –, mas que poderão, deste modo, se aproximar da possibilidade de realização de seu próprio e singular potencial de desenvolvimento musical, desassociado de qualquer outro valor ou modelo sociocultural preestabelecido**.**

A proposta dos *Piqueniques Musicais em Com-Junto* (ARIANI FILHO, 2011), cuja característica fundamental é o "foco no processo" e a qualidade socioafetiva dos encontros – sem abandonar o compromisso com a construção de resultados *a posteriori* – se oferece como uma alternativa para que esses indivíduos possam não apenas ampliar sua possibilidade de participação em práticas musicais e de desenvolver sua capacidade de "musicar" a partir dos recursos que já possuem momentaneamente como, até mesmo, ter uma chance de *se descobrirem como seres criadores!* E, ainda, uma alternativa não somente para que possam colocar imediatamente em ação sua inerente musicalidade – mesmo que não tenham tido anteriormente mais oportunidades de trabalharem com ela ou a partir dela – bem como, caso decidam dar continuidade a esta prática de modo mais regular e frequente, que proporciona uma oportunidade para participarem, também, como *sujeitos-criadores.*

Partindo tanto dessas observações quanto da ideia central de que Música deve ser antes considerada como um meio de comunicação e expressão interpessoal que uma atividade que objetive principalmente a produção ou execução de "músicas-objetos" a serem contemplados e consumidos passivamente, é que foi criado o primeiro núcleo de trabalho vinculado à proposta original dos *Piqueniques*

Musicais em Com-Junto: *o Canto Com-Junto*. Nosso intuito inicial foi verificar a viabilidade do estabelecimento de uma prática musical cujos resultados artísticos não fossem definidos *a priori*, mas que pudessem se desenvolver a partir da própria organização horizontal e endógena do grupo, sem determinação vertical ou hierárquica, em uma prática musical que se constituísse intrinsecamente como atividade coletiva "humanamente organizada". (BLACKING, 1973)

Por ocasião da primeira exposição pública do trabalho – no contexto de um festival de música coral – foi concebido um *logo* que pudesse refletir, de forma gráfica inequívoca, este diferencial "qualitativo" que faz com que as músicas que ali produzimos coletivamente representem uma expressão gerada *a partir das dinâmicas internas do próprio grupo*:

Logo do *Canto Com-Junto*[9]

Admitir o fato de que "todo ser humano é musical e criativo em *alguma* medida"[10] é da maior importância pois, sem esse reconhecimento, acabaríamos reproduzindo reiterada e equivocadamente uma mentalidade que não tem outro efeito que não o de inibir o acesso a uma prática musical que seja mais abrangente, constrangendo sobretudo o exercício da criatividade, muito frequentemente atribuída mítica e exclusivamente a indivíduos com dons "especiais" – conforme já foi mencionado.

> *Nuestros poderes de hacer música para nosotros mismos han sido apropiados, y que a la mayoría de la gente le han robado la musicalidad que es suya por derecho de nacimiento, mientras unas pocas estrellas, y sus cuidadores, se hacen ricos y famosos por vendernos lo que nos han dado a entender que nos falta.* (SMALL, 1999)

9 Note-se a pequena cesta de piquenique no centro da imagem.

10 Frase extraída da seção "Sobre" da *fanpage* do *Canto Com-Junto* (https://www.facebook.com/cantocomjunto)

Seja cantando, cantarolando, batucando ou até mesmo tocando algum instrumento que já domine em algum grau, é oferecido ali um espaço-tempo para que participantes com as mais diversas capacidades possam *com-juntamente* vivenciar a ação musical – cada qual em sua medida – o que propicia minimamente muita alegria e realização afetiva, pessoal e musical.

A palavra *Piquenique* do título desta nossa proposta de trabalho deve ser entendida como uma metáfora já que, assim como o que ocorre em um piquenique convencional, os participantes do *Canto Com-Junto* são convidados – e continuamente provocados! – a contribuir com suas próprias ideias, temas musicais, textuais ou propostas cênicas para o trabalho. Desse modo, não somente as possibilidades individuais de criação, comunicação e expressão artística dos sujeitos envolvidos são estimuladas como, ainda, é favorecido seu reconhecimento como coautores dos resultados obtidos, algo que lhes retorna com significância especial. Essas contribuições são normalmente absorvidas, "costuradas" e arranjadas por seu mediador-orientador que irá materializar este resultado em partituras formalmente acabadas *a posteriori.*

Convém não esquecermos, também, que o mundo contemporâneo globalizado, complexo e altamente competitivo, praticamente clama para que sejam desenvolvidas estratégias diferenciadas que estimulem o bem-estar, a criatividade e outras ações que não se restrinjam, a qualquer custo, à mera reprodução de modelos já cultivados ou consagrados. Parte significativa desses custos se verifica, dentre outros aspectos, no aumento dos índices de estresse e de violência, muitas vezes efeitos da exclusão prévia de grande parte dos sujeitos de desejáveis possibilidades de desenvolvimento de suas sensibilidades, criatividade e capacidade de ação, simplesmente por não corresponderem às exigências desses modelos.

Diálogos

Pensadores importantes oriundos das mais diversas áreas tais como Edgar Morin, John Blacking, Christopher Small, Carl Rogers ou Peter Senge, dentre outros, apontam para uma crise generalizada no mundo de hoje, questionando os modos tradicionais de educação e de produção – sejam de pensamento, artísticos ou organizacionais.

Peter Senge entende que, se por um lado a globalização e o desenvolvimento industrial e tecnológico melhoram a vida de uns poucos, ao mesmo tempo também produzem efeitos colaterais e desafios importantes frente à sustentabilidade social e ambiental, na medida em que se ampliam os "*gaps* entre os que têm e os que não têm" (SENGE, 2010). Em sua visão, um mundo globalizado em que as redes sociais tipicamente dinamizam o fluxo de informações e estabelecem relações pessoais e profissionais de um modo jamais visto anteriormente – com o decorrente enfraquecimento das relações hierárquicas tradicionais –, torna-se necessário investir na criação de novos modos de pensar e de operar, de ampliar a capacidade humana, de inovar e aprender de modo contínuo e sistêmico tanto na formulação de "uma organização que aprende" e que ofereça alternativas organizacionais que possam se basear no "acolhimento e não no medo; na curiosidade e não na insistência de 'respostas certas'; em aprender em vez de controlar." (SENGE, 2010)

Carl Rogers entende que o desenvolvimento humano deva passar necessariamente por um processo de busca coletiva e interpessoal pelo conhecimento, por meio de uma dinâmica de interação em "mão dupla", mediante a qual os indivíduos ali investidos encontrem o meio relacional necessário para que se referenciem e se transformem, ora se identificando, ora se diferenciando dos demais indivíduos. No lugar de um ambiente onde um único modelo, exemplar, seja colocado de modo a ser absorvido por indivíduos passivos, Rogers defende que "devemos desenvolver *um clima propício ao crescimento pessoal, um clima no qual a inovação não seja atemorizadora*, no qual capacidades criativas de todos os interessados sejam alimentadas e expressas ao invés de abafadas" (ROGERS apud MILHOLLAN; FORISHA, 1978, p. 175, grifo nosso), gerando um ambiente em que cada um possa atribuir seus próprios sentidos e significados ao que é ali experimentado conjuntamente.

Aproximando essas ideias ao campo da Música, tanto John Blacking como Christopher Small sustentam que a musicalidade, assim como o dom da fala, constitui outro dom humano universal. Suas visões se intersectam, cada qual ao seu modo, na valorização da prática musical – do *ato* de *musicar*. Reconhecem Música fundamentalmente como uma atividade humana e social, antes de se consistir como o domínio das obras musicais, dos compositores ou intérpretes com qualidades especiais. Conforme o que foi anteriormente colocado, antes de organizar os homens em função das necessidades de execução das partituras, compreendem Música como uma das formas humanas de comunicação e expressão que, essencialmente,

se manifesta a partir de suas próprias possibilidades de organização. Portanto, faz-se necessário enfrentar com coragem as incertezas em relação a resultados que advirão somente *a posteriori*, já que advirão das estratégias aplicadas e dos processos envolvidos durante a prática.

Morin (2014) aborda este ponto defendendo que "é preciso aprender a navegar em oceanos de incerteza em meio a arquipélagos de certeza". (MORIN, 2014) Mesmo tendo atravessando tantos anos de incertezas, em parte expostos na tese defendida por este autor em 2011, os resultados obtidos com a lida contínua à frente do *Canto Com-Junto* – núcleo de trabalho que permaneceu ativo e produtivo de modo independente – renovam a convicção de que vale a pena investir na construção de resultados *a posteriori,* mesmo com todas as angústias e incertezas.

Resultados alcançados

Referência e matriz da pesquisa iniciada no nosso doutoramento, o núcleo de cantoria e criação *Canto Com-Junto* – essencialmente formado por indivíduos leigos e iletrados em música – inclui em sua produção um repertório inédito e autoral que *contabiliza, até o momento, mais de 20 composições e arranjos*[11] criados e/ou desenvolvidos interativamente a partir das abordagens e dinâmicas da *Música em Com-Junto* e seus *Piqueniques Musicais*.

Parte importante dessa abordagem é a dinâmica batizada como *ZATs* (Zonas de Ação Temática). Trata-se de uma forma de organização espacial distinta da tradicional divisão SATB da prática coral tradicional, na qual o espaço de ação musical é organizado em setores nos quais determinadas ações são ali delimitadas, tornam-se passíveis de imitação. Os cantores/músicos têm total liberdade para circular entre essas *ZATs* e são, principalmente, provocados a criar outras novas, que dialoguem com as demais ocupando os espaços rítmicos e harmônicos existentes, complexificando-os e/ou dando início a novas ideias e seus desdobramentos. Essas *ZATs* são normalmente definidas por cores, argolas, lanternas de testa com gelatinas coloridas nelas acopladas e/ou cartazes com textos e pautas musicais, sendo que o espaço central fica reservado à introdução de algum elemento novo – seja por quem for –, conforme imagens abaixo:

11 Detalhes a respeito desse repertório podem ser acessados em <https://www.facebook.com/cantocomjunto>.

ZATs em ação - 1

(Fonte – acervo do *Canto Com-Junto*)

ZATs em ação - 2

(Fonte – acervo do *Canto Com-Junto*)

Elemento importante dessa proposta alternativa de trabalho musical são os *Piqueniques Musicais em Com-Junto*, eventos "gastronômico-musicais" abertos ao público, cujo caráter permeável e inclusivo tem propiciado a oportunidade para boa parte do público presente se integrar, passando a *musicar* imediatamente com nosso núcleo e, assim, poder sair de sua zona de conforto timidamente silenciosa – iniciativa, afinal, facilitada pela postura e acolhimento que o grupo procura sempre oferecer. Esses momentos representaram – para muitos indivíduos que permanecem ou que já passaram pelo *Canto Com-Junto* – uma porta de entrada estimulante que favoreceu a descoberta de suas próprias potencialidades de expressão artística e musical, dando início ao seu posterior desenvolvimento ao longo do tempo, na medida de seus desejos e investimentos.

O repertório do *Canto Com-Junto*[12] se caracteriza, em parte, por seções de músicas estruturadas – sem possibilidade de participação imediata do público – e, por outra, por seções de improviso e *ZATs* que propiciam uma oportunidade de integração do público presente na ação musical. Pode-se dizer que, além do aspecto gastronômico propriamente dito – pois se compartilham "comes e bebes", literalmente como ocorreria em um piquenique comensal –, a parcela musical desses eventos consiste daquilo que se poderia chamar de certo *hibridismo* entre o que se reconhece como uma apresentação musical convencional e uma oficina em andamento. Isto significa que os limites entre as funções palco/plateia ou mesmo passividade/atividade se *diluem*. Isso ocorre mediante a inserção de seções de improviso coletivo e dinâmicas de *ZATs* durante a execução das músicas com partes definidas em arranjo prévio. A seção posterior, previamente estruturada na *partitura-guia* em execução, acaba sendo retomada em seguida, já com a integração de parte do público. O que se observa nesses eventos é uma grande alegria das pessoas presentes independentemente de suas faixas etárias – seja participando ativamente, seja apenas observando – e uma integração palco/plateia que não raramente culmina em uma verdadeira diluição do limite de separação entre esses espaços convencionais, como se pode observar nas imagens abaixo:

Perspectivas

Uma das hipóteses a serem investigadas proximamente nesta pesquisa é a de que, a nosso ver, parte importante das dificuldades que a alternativa de prática musical

12 O repertório, e seu detalhamento, não foi aqui incluído apenas por uma questão de espaço, mas pode ser facilmente acessado na página do *Facebook* mencionada na nota anterior.

Canto Com-Junto na Praça (21/05/2016)

(Fonte – https://www.facebook.com/cantocomjunto)

proposta pela *Música em Com-Junto* enfrenta para uma maior disseminação deve-se, provavelmente, ao fato de não corresponder aos padrões comumente verificados em nossa cultura, fortemente enraizada em conceitos como "imediatismo", conforme mencionado acima. Além disso, não podemos desconsiderar a propensão geral do ser humano de despender um mínimo esforço em qualquer situação[13]. No caso específico dos componentes do núcleo original do *Canto Com-Junto* em atividade – a grande maioria na faixa dos 40-60 anos –, surgem também elementos complicadores típicos dessa faixa etária, tais como: responsabilidades profissionais, o cuidado ininterrupto com filhos concomitantemente a pais idosos, além dos crescentes transtornos com a mobilidade urbana verificada no Rio de Janeiro nos últimos anos.

De qualquer modo, e considerando os aspectos culturais relacionados à mentalidade imediatista e utilitária em relação à atividade musical já mencionados acima, somos levados a reconhecer que, talvez, esta proposta não tenha mesmo um potencial de alcance *de massa*. Por seu intuito fundamental de se oferecer não apenas e exclusivamente como um espaço de entretenimento sem maiores pretensões que não as de satisfazer demandas por relaxamento, convívio social e bem-estar imediatos, torna-se mais compreensível que esta atividade não consiga alcançar um público tão numeroso quanto propostas mais tradicionais de inclusão de leigos na prática musical. Sem deixar de ser muito prazerosa e alegre em cada encontro – conforme se verifica nas imagens acima – a proposta também envolve uma convocação ao trabalho, ao exercício da criatividade, sistematicamente provocando seus integrantes a se demoverem de suas "zonas de conforto" para que possam realizar mais plenamente tanto os seus potenciais musicais e artísticos quanto também trabalhar sua capacidade de criar em um ambiente constituído pelas mais diversas e heterogêneas singularidades, em constante interação.

Mesmo que o canto coral tradicional represente um notável e valioso espaço para a acessibilidade e disseminação da prática musical, seus objetivos artísticos frequentemente não ultrapassam a tarefa de aperfeiçoar a *performance* de partituras acabadas *a priori,* restringindo-se à reprodução de modelos já estabelecidos. Nesse sentido, não convoca os integrantes envolvidos ao trabalho criativo a se implicarem como sujeitos expressivos – em outras palavras, a

13 Especialmente no campo de uma prática musical exercida por indivíduos leigos, quando e onde o que predomina é uma procura por entretenimento, relaxamento, catarse ou objetivos semelhantes de efeito imediato.

manifestar suas próprias ideias – no processo de construção da expressão artística desses grupos de trabalho.

O exercício da criatividade demanda esforço, trabalho interno e, sobretudo, paciência na construção paulatina de resultados cuja definição, frequentemente, não consegue nem mesmo ser compreendida de forma imediata. Ao oferecermos abertura para as contribuições horizontais, cada nova ideia que surja sempre estará sujeita a revisões e ajustes até que se chegue a um resultado satisfatório que, de fato, represente o caráter mais genuíno e característico da obra e, portanto, dos sujeitos-autores envolvidos colaborativamente em sua criação.

Esse exercício também pressupõe, muitas vezes, que se abra mão de ideias ou resultados já alcançados e incorporados no processo, pequenos saberes que certamente dão prazer e conforto quando conhecidos, mas que podem demandar ainda um aprofundamento, um cuidado a mais para um arremate, um melhor acabamento. Ao longo desse processo, e em função de um desfecho satisfatório, por vezes é necessário que se possa voltar atrás em decisões já tomadas, até mesmo que se desconstrua o que já foi construído até o momento, em um ciclo contínuo de busca pela melhor expressão. Torna-se necessária uma dedicação que seja aberta à errância – no melhor dos sentidos – capaz de encontrar um possível equilíbrio entre a obsessão por uma definição dos materiais, conteúdo e forma da obra e a calma suficiente para que se possa deixar revelar, com maior clareza e afirmação, o verdadeiro caráter da obra em formação.

É preciso interesse e disponibilidade para que os indivíduos se exponham com coragem ao genuíno e poderoso "não saber", sempre potencialmente oculto na sombra dos elementos germinais das obras que se revelam nas etapas iniciais de qualquer processo de criação. Afinal, quais músicas, textos, imagens, movimentos etc. serão esses que virão ao mundo?

A visão predominantemente imediatista e voltada para o consumo, ressaltada na introdução deste trabalho, não favorece o acolhimento de ações como essa, que demandam necessariamente um tempo diferenciado e mais elástico para gerar, também, seus resultados mais definidos e consequentes. É de suma importância a compreensão de que, apesar de não se estabelecerem *a priori* os resultados de suas ações, em termos de conteúdo, forma ou prazo, estes serão certamente

alcançados e, de alguma maneira e a seu tempo, revelados. Até mesmo poderão se tornar produtos a serem consumidos e reproduzidos da mesma forma como tantas músicas maravilhosas registradas em partituras, força motriz das práticas mais tradicionais, cujos resultados são previsíveis, já "sabidos" e antecipados desde o início das ações.

Já não são poucas as partituras produzidas ao longo da história do *Canto Com-Junto,* sejam composições originais ou "rearranjos", sendo estes sempre construídos mediante a incorporação das contribuições coletivas sobre arranjos inicialmente propostos pelo mediador-facilitador do processo de trabalho, ou apenas sobre melodias harmonizadas de músicas já conhecidas que inicialmente cumpriram uma função meramente estrutural, por assim dizer, como "espinhas dorsais" sobre as quais se formaram as versões finais dessas partituras.

"Não saber" *a priori* de quais materiais ou formas as músicas serão estruturadas em algum momento não significa não estar comprometido com a construção de resultados objetivos. Ao contrário! Mesmo não se sabendo exatamente quais resultados serão produzidos mais à frente, o desejo de conhecê-los existe e se revela muito forte. Na verdade, esse desconhecimento é justamente a principal motivação e força motriz da proposta do *Canto Com-Junto*: aquilo que nos mobiliza, a "falta" que nos move.

O que se sabe *a priori,* com toda a confiança, é que o amor pela Música, o desejo intrínseco característico dos seres humanos de *musicar* junto aos seus semelhantes, aliado ao que ocorre interpessoalmente ao longo do processo de ação e criação musical já detém, em si e por si só, um valor especial para os participantes envolvidos. Não fosse este aspecto o núcleo principal do *Canto Com-Junto*, com todas as características e dificuldades já mencionadas, não teria permanecido em atividade ininterrupta há tanto tempo.

Uma construção coletiva pressupõe um espaço social onde os sujeitos envolvidos, mesmo que convocados a sair de suas zonas de conforto ao longo do processo por conta das incertezas e angústias inerentes a todo processo criativo, são capazes também de obter muita satisfação, de se entreter, aprofundar laços de afeto e amizade, além de permitir que se vejam representados como sujeitos criativos e partícipes no resultado construído. A experiência de participar implicadamente

em um trabalho de construção coletiva já possui, em si mesmo, um grande valor e, em algum momento, o processo de invenção de cada uma das músicas fechará seu próprio ciclo, produzindo seus resultados artísticos mais bem-acabados, sejam composições autorais, arranjos ou rearranjos. Isto pode ser verificado na trajetória do *Canto Com-Junto* na qual os indivíduos continuam a satisfazer necessidades precipuamente humanas, tanto a de criar quanto a de musicar, sem objetivos outros que não os de exercitar e desenvolver suas próprias potencialidades.

No momento cronológico do encontro inaugural das atividades do *Canto Com--Junto*, seria impossível imaginar qual seria exatamente sua futura produção, seja em termos de repertório, de soluções cênicas ou mesmo com respeito à adoção de novas dinâmicas e atividades que acabaram sendo criadas em função dos novos desafios e situações que surgiram ao longo do tempo. Instituir um espaço-tempo de ação musical sem qualquer definição apriorística de repertório ou prazo para suas realizações constituiu, justamente, o desafio ao qual o autor se impôs àquela época, há quase uma década.

Os resultados construídos ao longo do percurso realizado até o momento foram marcados por percalços e superações de todo tipo. No entanto, esse esforço coletivo tem sido sustentado com energia e comprometimento pelo núcleo mais estável do *Canto Com-Junto* por trazer em seu bojo, sobretudo, um significado especial para os sujeitos envolvidos, por se verem ali representados não somente como executantes, mas também, como coautores e pessoas mais potentes e realizadas.

Oferecer uma alternativa de espaço-tempo com a qual se possa praticar Música como um meio de expressão e comunicação imediato entre as pessoas – simplesmente apoiada em uma escuta atenta e sensibilidade na articulação sonora – que não vise apenas ao aperfeiçoamento da performance de "partituras-objetos" predefinidos, significa favorecer a possibilidade de que novas músicas possam daí surgir e surpreender tanto a seus próprios criadores – leigos ou não – quanto ao público que tiver a oportunidade de conhecê-las. A saber...

Referências

ARIANI FILHO, Fernando Caiuby. *Piquenique musical em Com-Junto: implicações das relações humanas na atividade musical* . Tese de doutorado defendida na UNIRIO. Rio de Janeiro, 2011.

BLACKING, John. *A. How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.

BLACKING, John. The Study of Man as Music-Maker. In BLACKING, J; KEALIINOHOMOKU, J. (orgs.). *The Performing Arts*. The Hague: Mouton, 1979.

DEWEY, John. *Experiência e educação*. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

KARNAL, Leandro. *Jornal Estado de São Paulo*, 21/8/2016.

MILHOLLAN, Frank; FORISHA, Bill E. *Skinner x Rogers:* maneiras contrastantes de encarar a educação. São Paulo: Summus, 1978.

MORIN, Edgar. *Os setes saberes necessários à educação do futuro.* São Paulo; Brasília: Cortez: UNESCO, 2014.

ROGERS, Carl. *Liberdade para aprender em nossa década*. Porto Alegre: Artes Médicas,1985.

SENGE, Peter. *A quinta disciplina: arte e prática da organização que aprende*. São Paulo: Best Seller, 2010.

SMALL, Christopher. El Musicar: Un ritual en el Espacio Social*. Trans: Revista Transcultural de Música* n. 4. Barcelona: SIBE-Sociedad de Etnomusicología, 1999.

POÉTICA DO PESO | POÉTICA DA GRAVIDADE | POÉTICA DO CHÃO

Maria Alice Poppe
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro |
Universidade Federal do Rio de Janeiro

'Uma das maiores descobertas da dança moderna', recorda Cunningham, 'é a utilização da gravidade do corpo a partir do seu peso, isto é, ao contrário de negar (e, por isso, afirmando) a gravidade na sua ascensão, o corpo obedece à gravidade deixando-se conduzir para o chão.' Aceitar o peso e trabalhar com ele como se trabalha uma matéria viva e produtiva têm constituído o principio fundador da modernidade da dança.

--- Lawrence Llouppe, *Poética da dança contemporânea*

Para iniciar, o convite é pensar e pesar, como sugestão da filósofa da dança Marie Bardet, tanto a relação da dança com o chão quanto os modos com que as forças gravitacionais atuam sobre o corpo do bailarino. Bardet conjumina o peso ao pensamento, criando o neologismo pe(n)sar e, com isso, afirma uma política da

dança contemporânea que confronta-se com o próprio peso para, assim, responder ao vasto período cujo corpo almejou sua elevação diáfana. Contrariamente à conjectura de que a dança é a metáfora do pensamento e para além do binarismo leve e pesado, segundo Bardet "o encontro entre a dança e a filosofia força a pensar essa experiência sensível da gravidade como ancoragem no mundo, e o pensamento seria, então, força de deslocamento dos conceitos". (BARDET, 2014, p. 56) Assim, a dança convoca o peso à reflexão acerca de um corpo que lida com forças gravitacionais multidirecionais sem, contudo, perder sua leveza. Para tanto, a tensão entre os dois (o leve e o pesado), e não mais a oposição que alicie a dança como refém de uma "metáfora leve para um pensamento abstrato". (BARDET, 2014) Pesamos, pensamos, simultaneamente. O peso coloca o pensamento em movimento gravitacional, pois determina um eixo em torno do qual ele transita sem, necessariamente, localizá-lo em um sentido histórico. No cerne da tensão entre o leve e o pesado, o corpo pede atenção ao solo e põe-se a dançar pensando e deslizando sobre as forças que o aterram: novos rumores aos corpos dançantes e "pe(n)santes".

O contexto efervescente criado pelos precursores da dança moderna, especialmente a linhagem americana que conta com nomes como Isadora Duncan, Martha Graham, Doris Humphrey, entre outros, reconhece o peso como matéria expressiva do gesto diante de corpos cujos princípios não eram mais o da elevação e o da leveza puramente. O corpo, ali, necessitava de novos modos de inscrição e de inserção no espaço que o circunda. Isadora Duncan, inauguradora e figura ícone dessa nova era, tira as sapatilhas e se dirige à natureza para dela extrair suas motivações. Do atrito com a terra, promove a experiência do movimento livre e poroso aos ventos que o carregam. O peso e a gravidade são aspectos fundamentais na formulação de Duncan, configurada não como técnica mas "como uma nova concepção da dança e da vida" (GARAUDY, 1980, p. 57), cujos princípios referem-se à força necessária para empurrar a terra, o solo, o chão. Martha Graham alude ao centro do corpo como fonte primordial de qualquer movimento, o que inverte o pensamento vertical da imagem da bailarina que eleva-se na ponta dos pés, antepondo-a a uma outra, fletida sobre sua bacia. Como forma de revelar as emoções humanas, Graham criou uma técnica baseada na respiração, na contração e no relaxamento do movimento (*breathing, contraction and release*), associados ao seu enraizamento no solo. Em sua técnica, "a queda é o conhecimento do poder

da gravidade" e seus bailarinos "são criaturas da terra que respeitam o poder da gravidade". (GIGUERRE, 1998, p. 50)

Outra figura da dança moderna americana, talvez a mais operante na relação com as forças gravitacionais, Doris Humphrey perturba o controle sobre o qual bailarinos por séculos agarraram-se, encorajando a queda (*fall*) como propulsora do movimento. Da queda (*fall*) à recuperação (*recovery*), Humphrey preconiza o ciclo da vida e a arte da dança como um arco entre duas mortes e trabalha a gravidade como eixo primordial do movimento:

> Toda vida flutua entre resistir e entregar-se à gravidade. A criança está embaixo o máximo possível; a gravidade mantém a criança facilmente no solo. Os mais velhos vão, gradualmente, assumindo o controle, e a força vital vai desaparecendo, até a entrega final, a morte. Há dois pontos estáticos na vida: a imobilidade vertical, na qual os milhares ajustes feitos para manter-se de pé são invisíveis, e a horizontalidade, a última quietude do corpo. A vida e a dança operam entre esses dois pontos e, portanto, formam o arco entre duas mortes. O espaço do tempo da vida é preenchido com milhares de quedas e recuperações – tudo altamente especializado e exagerado na dança – que resulta em acentos de todas as qualidades e temporalidades. (HUMPHREY, 1987, p. 106, tradução nossa)

O corpo é convocado a pesar sobre o denso tecido da história que, ditada pelo controle e pela verticalidade, aspirou à ascensão por seis séculos. O sentido da dança era, até então, privado do cair e, portanto, da liberação dos tensores de uma lógica da elevação. A modernidade na dança inicia um trabalho que vem reverberando nos corpos da atualidade, constituído por uma perspectiva desafiadora aos preceitos sedimentados pela estabilidade e controle da estrutura física e emocional.

Em sua teoria do movimento, Doris Humphrey elabora uma reflexão sobre a vida e a morte ao evidenciar a verticalidade e a horizontalidade como pontos de paralisia (estaticismo) e o arco entre os dois, como mobilidade. Segundo ela, isso determina o ritmo do gesto caracterizado por sua batida potencial, classificado por Humphrey

como o momento da queda. "No animal humano, a caminhada é a chave da queda e recuperação, minha teoria do movimento – isto é, a entrega à gravidade e sua repercussão. Em minha opnião, esse é o cerne de todo o movimento." (HUMPHREY, 1987, p. 106, tradução nossa) No entanto, Humphrey destaca o ritmo como algo que permeia todos os aspectos do ser humano e, de certa forma, como uma matéria ainda pouco explorada na dança. A consciência do acento rítmico, que está primeiramente na transferência de peso do corpo, é aprofundada e motivadora de seu pensamento acerca da queda e da recuperação. A seguir, pondera Doris Humphrey:

> Refletindo mais profundamente sobre o ritmo da transferência de peso, o mecanismo da caminhada consiste no equilíbrio em uma perna enquanto a outra se levanta e avança pelos músculos. Quando a descida da perna começa, a força não é mais necessária. A gravidade assume o controle, e o pé atinge a superfície com somente a ação de frear, que resulta na familiar "pisada". Essa descida pode ser enfatizada e reforçada pela energia, de fato isso pode ser realmente muito pesado, como a virada do palácio da guarda inglês, ou pode ser controlado e suavizado, com os dedos substituindo os calcanhares, como na dança. (HUMPHREY, 1987, p. 106, tradução nossa)

A bailarina e coreógrafa distingue quatro vetores de organização rítmica em sua teoria: o primeiro é o que ela designa como aparatos da respiração-canto-fala (*breathing-singing-speaking*), que condicionam o estilo linguístico e a rítmica da frase; o segundo é o ritmo inconsciente, presente nos movimentos peristálticos, na batida do coração, na contração e no relaxamento dos músculos do corpo, entre outros; o terceiro é o mecanismo propulsor da transferência de peso propriamente dita, suportar o peso do outro e deslocar-se no espaço; e o último é o ritmo emocional, o fluxo e o refluxo das emoções. No caso da dança, o vetor mais utilizado é o terceiro cujo sentido determina a mecânica do gesto, porém, convém ressaltar que o bailarino conjuga todos ao estar em movimento. Na queda e na recuperação, estão em jogo as diversas modulações rítmicas das quais pode-se extrair o movimento e é a gravidade seu principal parceiro. Dela, o corpo potencializa as

texturas, o colorido e as nuances do gesto dançado. Porém, segundo Humphrey, não é somente na queda e na recuperação, "energia contra a matriz da gravidade incorporada em todo o movimento humano" (HUMPHREY, 1987, p. 107), que se pode localizar a potência do gesto. Para a coreógrafa, o aspecto mais potente do movimento situa-se na forma como o bailarino organiza-se ritmicamente. As modulações rítmicas com as quais o bailarino lida na entrega e na resistência à gravidade definem o que Doris Humphrey preconiza em seu pensamento sobre a queda e a recuperação, afirmando uma política da gravidade restituída ao tempo.

Contudo, retornemos ao arco entre duas mortes, que Humphrey refere-se ao ciclo da vida e do movimento, para tratar sua teoria. A abordagem complexifica-se na medida em que Doris Humphrey indica a ascendência e a descendência como movimento e retira a possibilidade de que haveria movimento em estar de pé, na vertical, ou deitado, na horizontal, posto que classifica-os como "morte". Humphrey completa que existem inúmeros ajustes corporais quando se está de pé ao afirmar que "há dois pontos estáticos na vida: a imobilidade vertical, na qual os milhares ajustes feitos para manter-se de pé são invisíveis, e a horizontalidade, a última quietude do corpo". (HUMPHREY, 1987, p. 106) Porém, ainda assim, a bailarina não classifica isso como movimento, primeiro por identificá-los como estáticos e, ainda, por evocá-los como invisíveis. Assim, entendemos que em sua abordagem, para que seja movimento necessita-se que este seja visível. Talvez, aqui tenhamos a chance de nos aprofundar a respeito do que é compreendido como movimento na dança.

Se dermos um pulo à frente no tempo de aproximadamente cinquenta anos, pousaremos ao lado do coreógrafo, também norte americano, Steve Paxton e seu conceito de *small dance*, a pequena dança. Paxton, em sua perspectiva, afirma que mesmo de pé e parado há dança, esta mínima se dá, exatamente, pelos inúmeros ajustes que o corpo faz para estar na vertical, na resistência à gravidade. Nessa instância, o corpo é capaz de criar inúmeras nuances qualitativas referentes ao movimento que, se estivermos em um estado de consciência corporal (*awareness*), temos a possibilidade de extrair delas ritmo, cadência, dança. "A pequena dança é o movimento efetuado no próprio ato de estar de pé: não é um movimento conscientemente dirigido, mas pode ser conscientemente observado". (PAXTON apud GIL, 2001, p. 134) Steve Paxton é criador do pensamento que o faz fundador de uma técnica que não se baseia em movimentos coreografados mas, sobretudo, nos

modos como o corpo estabelece diálogo com o outro através do contato receptivo e sensível. *Contact Improvisation* (CI), em português, Contato Improvisação ou Improvisação de Contato é o nome dado ao trabalho iniciado na década de 1970, por ocasião de uma residência artística de Steve Paxton dirigida a estudantes da *Grand Union* em *Oberlin College*. O desenvolvimento do trabalho de Paxton segue disseminado mundo afora, frutificando mentes e corpos pe(n)santes, formando, assim, um caldo repleto de substâncias que vêm auxiliando bailarinos e pesquisadores do movimento na investigação acerca do movimento para além de seus processos coreográficos. O Contato Improvisação é uma prática do movimento que, com base no corpo físico e sensorial, busca uma dinâmica corporal experimentada através do outro em um ímpeto compartilhado cujos desejos e iniciativas individuais dissolvem-se na partilha. Dito de outro modo, o que está em jogo no CI é o que se constrói a dois, no momento presente, conectando expressão e consciência corporal. Um modo de compartilhamento que origina-se na comunicação dos corpos dispostos a se entregarem ao outro irrestritamente, assim como também, a receber o peso do outro tanto quanto ao que decorre desse contato pela fricção, pelo ímpeto, pela inércia, pela força centrífuga e pela gravidade. Para isso, Paxton desenvolveu uma série de exercícios preparatórios, entre eles, estar de pé parado de olhos fechados em uma prática de auto-observação. No vídeo *Fall after Newton*, Paxton discorre sobre os princípios básicos do CI a partir de imagens colhidas no momento em que iniciava as formulações da técnica, junto aos seus parceiros Nancy Stark-Smith, Kurt Sidall, entre outros. No vídeo, Paxton comenta: "estar de pé parado tornou-se uma das nossas disciplinas, mantendo a mente atenta ao corpo no momento presente". (PAXTON, 1987) Dessa forma, Paxton introduz uma noção de movimento que nos informa questões caras à dança contemporânea, para além do visível na direção do sensível, subsidiando práticas e reflexões teóricas emergentes a partir de então.

Assim como Doris Humphrey, o coreógrafo Steve Paxton também refere-se aos inúmeros ajustamentos que o corpo faz para estar de pé, porém, suas reflexões divergem pelo fato dos artistas classificarem de forma opositiva a mesma situação. Por um lado, Paxton associa esse instante à pequena dança (*small dance*), afirmando que "estar de pé parado não é realmente estar parado. Equilibrar-se nas duas pernas demonstra para o corpo do bailarino que este se move contra a gravidade, sempre". (PAXTON, 1987) Por outro lado, Humphrey aponta a mesma ideia como paralisia, "morte", ao assegurar "a imobilidade vertical, na qual os milhares ajustes feitos para manter-se de pé são invisíveis". (HUMPHREY) Talvez, o que se consoli-

da como diferença esteja ligado ao que a dança moderna preconiza sobre o gesto, a coreografia e, sobretudo, sobre a relação do corpo com o que é visto e percebido.

Steve Paxton integra um grupo de artistas denominados como pós-modernos que, provenientes de diferentes instâncias artísticas, circulavam por um ambiente comum de constante experimentação através da invencão de novos métodos e procedimentos de criação em dança. Esse grupo, batizado por *Judson Dance Theater*, tem surgimento na vanguarda da década de 1960 como um movimento de negacão aos preceitos da dança moderna, elegendo a improvisação como um dos elementos protagonizadores de seus ideais. A improvisação lhes informava, diretamente, pelo fato de que proclamavam pela liberdade, espontaneidade, autenticidade, tendo a experiência como foco e um fim em si mesmo. Desse modo, a técnica de CI assegura o rompimento com a estética da dança ditada pela beleza e pelas formas preestabelecidas, priorizando a socialização dos corpos e um movimento desprovido da forma ideal. Paxton refere-se à *small dance* como instância deflagradora de processos imaginativos que irradiam a partir da observação, percepção e conscientização do corpo:

> Por exemplo, eu dei um exercício mental enquanto as pessoas estavam de pé, como se estivessem fazendo: "imagine mas não faça, imagine que você está para dar um passo a frente com o seu pé esquerdo. Qual é a diferença? Como se você fosse. Imagine...(repita). Imagine que você dá um passo com o seu pé direito. Seu esquerdo. Direito. Esquerdo. Pare de pé." Nesse momento, pequenos sorrisos algumas vezes apareciam no rosto das pessoas e eu suspeitei que eles sentiam o efeito. Eles estavam em uma caminhada imaginária e sentiram seu peso respondendo sutilmente (mas realmente) à imagem. Assim, quando "pare de pé" era dito, os sorrisos revelaram que eles perceberam a brincadeira. Eles se deram conta que eu sabia sobre o efeito. Nós tínhamos chegado a um lugar invisível (mas real) juntos. (PAXTON, 1992, p. 62, tradução nossa)

Como elaboração das técnicas do interior, propostas por Paxton em seu texto *Drafting Interior Techniques*[14], o coreógrafo alude aos processos de sensibilização do corpo quando argumenta que o movimento nunca parte do zero, ao mesmo tempo

14 Texto publicado na revista *Contact Quarterly*, referência para estudiosos e praticantes do CI, que serve como base para José Gil em *Movimento Total: o corpo e a dança*, no capítulo dedicado à Paxton "A comunicação dos corpos: Steve Paxton".

que aponta para uma interdependência entre a imagem mental do movimento e sua efetivação: "pareceu-me que antes que eu pudesse treinar os sentidos dos alunos, alguma coisa tinha que acontecer em seus cérebros." (PAXTON, 1992, p. 62, tradução nossa) Nesse viés, Paxton previa a necessidade de um trabalho que pudesse ampliar o sentido do movimento, alargando suas esferas físicas e mecânicas. Paxton percebeu o quanto o efeito das imagens propostas aos alunos efetivamente extravasava do plano imaginal para o físico, a ponto de a resposta vir como uma efetiva extensão do pescoço e um alongamento postural. A imagem mental lhe parecia de tal modo fascinante que adotou a expressão imagem-ação como meio para estimular a conexão entre sentir/pensar e fazer, concluindo que o hábito da observação, externa e interna, instaurava-se imediatamente nos corpos. O efeito era a emergência de habilidades nunca vistas antes naqueles corpos em disponibilidade irrestrita ao outro e ao espaço. "Essa prática simples é a preparação para a complexa interação que vai se desenvolver com o parceiro, como a prática de se arremessar e pegar, que eles chamam a resposta do instante". (PAXTON, 1987) Decorrente de processos em que a dança é colocada em questão acerca do que pode ou não ser considerado movimento, aliado ao que se espera de uma dança exaurida de seus preceitos técnicos e estéticos: pode a dança pesar? Pode a dança ser construída pelo desequilíbrio do corpo no espaço? Pode a dança cair?

Retornando ao pensamento de Humphrey, cabe ressaltar que sua teoria partia do princípio que o equilíbrio e a estabilidade absolutas são inalcançáveis, posto que o corpo está todo tempo no trabalho de resistir à gravidade. "Para Humphrey, a gravidade é algo que indica a vida e o movimento, na medida em que viver é mover, e mover é estar em resistência contínua contra a gravidade". (MACHADO, 2015, p. 93) Seu trabalho desenvolve-se com base nos modos de tratamento do peso, tendo como pressuposto que este é "matéria viva e produtiva" (LOUPPE), tal como o corpo encontra-se em constante aliança ao chão que habita. Como parceiros incondicionais da aventura da queda, corpo e chão promovem a liga fundamental para que tal "matéria viva e produtiva" possa, de fato, atuar em decorrência da aceitação da força gravitacional. A atuação do peso em Humphrey comporta mecanismos de descendência (*fall*) e ascendência (*rebound*) através dos movimentos de balanço (*swing*) que, por sua vez, promovem um ritmo, aspecto caro à coreógrafa americana: "o corpo liberta-se da morte vertical quando o peso do corpo se abandona à sua própria inclinação. Encontra-se sempre próxima de um balanço, mas carece do seu movimento de retorno". (LOUPPE, 2012, p. 105) O retorno sugerido pela crítica e filósofa Laurence Louppe indica que no trabalho de Humphrey a queda não é um fim. Isto posto, Humphrey está sempre por aguardar a suspensão, o que é

qualificado por Louppe como uma estética da flexibilidade, "na qual a elasticidade do espaço é criada num arco de suspensões". (LOUPPE)

A ação da queda imbricada (e que aspira) à sua recuperação difere-se, em muitos aspectos, de uma queda na qual não se tem previsão de retorno. O corpo que cai ansiando por sua suspensão tende a não pontuar tão claramente o movimento da queda, o que provoca uma certa circularidade entre o arco descendente e o ascendente. O movimento assemelha-se à imagem de uma onda cuja continuidade é reforçada pelo prolongamento arredondado que liga o movimento de descida (a queda propriamente) ao de subida (recuperação). Do arredondamento não se espera regularidade e simetria pois, na estética da elasticidade proposta por Louppe à respeito de Humphrey, o que se prevê incide exatamente no que não está previsto, uma vez que "cada movimento é uma queda diferida, e é no modo como se difere essa queda (por sinal absolutamente aguardada) que nasce a estética do movimento". (LOUPPE, 2012, p. 105-106) Ou como disse Humphrey acerca das quedas e recuperações na vida e, de forma mais especializada, na dança, o resultado se dá "em acentos de todas as qualidades e temporalidades".

O peso introduz na dança um processo investigativo profundo a respeito do que (não) se espera do movimento e, portanto, traz indagações aos impulsos impostos pela ação da gravidade. Do mesmo modo, a força da gravidade sobre a matéria corporal promove o questionamento acerca do controle e, sobretudo, da fixidez do corpo no espaço. O corpo é forçado a pe(n)sar sobre o que vem e, com isso, lidar com a variabilidade das forcas que o (de)compõe:

> O peso se coloca como o ponto de interrogação da dança, a inquietude que atravessa e põe em movimento os corpos dançantes, cruzando a questão das massas, na fronteira entre o singular e o plural [...]. O reconhecimento de uma situação comum, o peso, que atravessa – e até mesmo constitui – os corpos através de seus movimentos e das forças em jogo, leva a conhecer que o "problema" se situa neste caso de peso, às vezes dito de massas, mas que em todos os casos identifica o contexto e a matéria: uma relação, movente e cambiante, na qual a única constante é a gravidade como relação de forças. (BARDET, 2014, p. 65)

Tal como Bardet, Louppe aponta o peso como aspecto incondicional à dança, não somente "como fator de movimento, de uma perspectiva biomecânica, mas como desafio poético primordial" (LOUPPE, 2012), dedicando a ele um capítulo de seu

livro *Poétique de la danse contemporaine*[15]: *les quatre facteurs – poids* (Os quatro fatores – o peso). Louppe, logo na abertura, apresenta o pensamento revolucionário de Rudolf Laban, criador de uma Sistematização de Análise do Movimento (*Laban Movement Analysis – LMA*), cujo ponto de partida é o corpo em movimento. Segundo a autora, Laban introduz uma noção fundamental para se pensar corpo em movimento: os dois termos não mais se ligam pela conjunção "e" mas com a preposição "em", caracterizando-se em uma perspectiva cujo corpo que dança não é mais concebido como forma estática no espaço. Isso revela o corpo do bailarino atravessado por aspectos caros à dança moderna e à contemporânea como o próprio peso, o desequilíbrio, a queda e a gravidade. O peso, parte tão profícua na sistematização de Laban, inaugura uma concepção que, desdobrada para além de seu aspecto físico, estabelece-se em sentido simbólico, não apenas como um dos fatores constituintes em sua classificação do movimento mas, sobretudo, como a raiz na base de seu Sistema. Dentro da teoria de Laban, o peso é um dos quatro fatores da Eukinética, fator que designa as qualidades de movimento, junto ao tempo, fluxo e espaço. Denominado, então, como Esforço (*Effort*) em seu sistema, o peso não restringe-se somente a isso, segundo Laban, amplia-se como instância definidora de todo movimento na medida em que a transferência de peso é capaz de determiná-lo como forma singular de expressão. O fato de Laban pressupor que o corpo está constantemente em movimento, e não estático, agencia o pensamento ao movimento. O corpo pesa porque resiste, e resiste porque está em movimento. Ou, como já nos disse Bardet no início desse texto, "o encontro entre a dança e a filosofia força a pensar essa experiência sensível da gravidade como ancoragem no mundo, e o pensamento seria, então, força de deslocamento dos conceitos". (BARDET, 2014)

À revelia do peso, o bailarino é capaz de experimentar as inúmeras possibilidades do gesto no que concerne às direções espaciais e às temporalidades e cabe a ele optar pela forma como vai resistir ou não à gravidade. Diante disso, Steve Paxton afirma:

> Quando temos massa em movimento, elevando-se contra a constante força da gravidade, somos convidados às direções circulares da força centrífuga. A dança cavalga e joga com essas forças. Mais além da terceira lei de Newton, descobrimos que para toda ação muitas reações e oposições equivalentes são possíveis. Nesse lugar, temos linhas de oportunidade para improvisação. (PAXTON, 1987)

15 Livro traduzido por Rute Costa para português (de Portugal) como *Poética da Dança Contemporânea*.

As linhas de oportunidade às quais refere-se Paxton dizem muito acerca de um corpo preparado para cair. Para tal disponibilidade, torna-se necessário um conhecimento corporal que vai além dos ensinamentos como o do balé, por exemplo. A referência ao corpo preparado para cair prevê a queda para além de seu sentido etimológico, na direção de uma poética corporal que não a restrinja como tal. Desde as práticas presentes nas técnicas acima citadas, entre outras, às abordagens distintas das técnicas somáticas como Feldenkrais, Eutonia etc., o corpo deita, cede, penetra na pele do chão, liberando tensões e aprendendo com elas formas de distensionamento. O corpo pesa, pensa, para, penetra, e extrai daí sua força primeira que o faz sair, subir, saltar, soltar as amarras do modelo da ascensão e do controle. Como afirma Louppe: "corpos abandonados no chão, mas não prostrados. Este trabalho do solo, onde o corpo pensa, se perde e se abandona a um chão que a ele se entrega, produz qualidades excepcionais de movimento devido ao repouso dos tensores". (LOUPPE, 2012, p. 106)

O cerne da questão incide no fato de que nós humanos, desde que aprendemos a andar, quando pequenos, somos preparados para cair, no entanto, ao longo da vida perdemos tal habilidade. Sobre isso, Doris Humphrey nos informa ao associar a verticalidade aos adultos e a horizontalidade às crianças e aos velhos. Nesse sentido, o corpo vai deixando de lado, ou mesmo enfraquecendo as possibilidades horizontalizadas presente nas relações e no contato com o outro. Pode-se dizer que a dança moderna e a contemporânea vem propagar tanto o pensamento horizontal quanto a queda como modos de relação possíveis entre os corpos e, deles, com o espaço. A gravidade atuante e a afirmação do peso fortalecem o vínculo entre a dança e o pensamento, disseminando corporeidades e composições que levam ao infinito as texturas que a potência do corpo não é capaz de reter. O chão, como principal parceiro dessa aventura, nos provê apoio irrestrito e incondicional ao mesmo tempo em que a gravidade nos induz à inclinação, ao desequilíbrio e nos convoca à queda. O convite mais uma vez é o de pensar e pesar sobre a gravidade, sobre os corpos, sobre o chão, sobre a dança.

Referências

BARDET, Marie. *A filosofia da dança*: um encontro entre dança e filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIGUERRE, MIRIAM. *Beginning Modern Dance*: Interactive dance series. Filadélfia: Drexel University, 1998.

GIL, José. *Movimento total:* o corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

HUMPHREY, Doris. *The Art of Making Dances*. Princeton, Nova Jérsey: Princeton Book Company, 1987.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. *La suite*, éditions. Bruxelas: Contredanse, 2007.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Editora Orfeu Negro, 2012.

MACHADO, Marcus Vinícius. *Laban e o corpo intenso*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2015.

PAXTON, Steve. Drafting Interior Techniques In 3 Days. *Contact Querterly*, v. 17, n. 1. Winter, 1992.

PAXTON, Steve. *Chute*. NovaYork, 1979.

PAXTON, Steve. *Fall after Newton*. Nova York, 1987.

PAXTON, Steve. *Material for the Spine*: A Movement Study. DVD-rom. Bruxelas: Contredanse, 2008.

ENTRE O OLHAR E O VISÍVEL: METODOLOGIA PARA UMA APROXIMAÇÃO DO ACASO

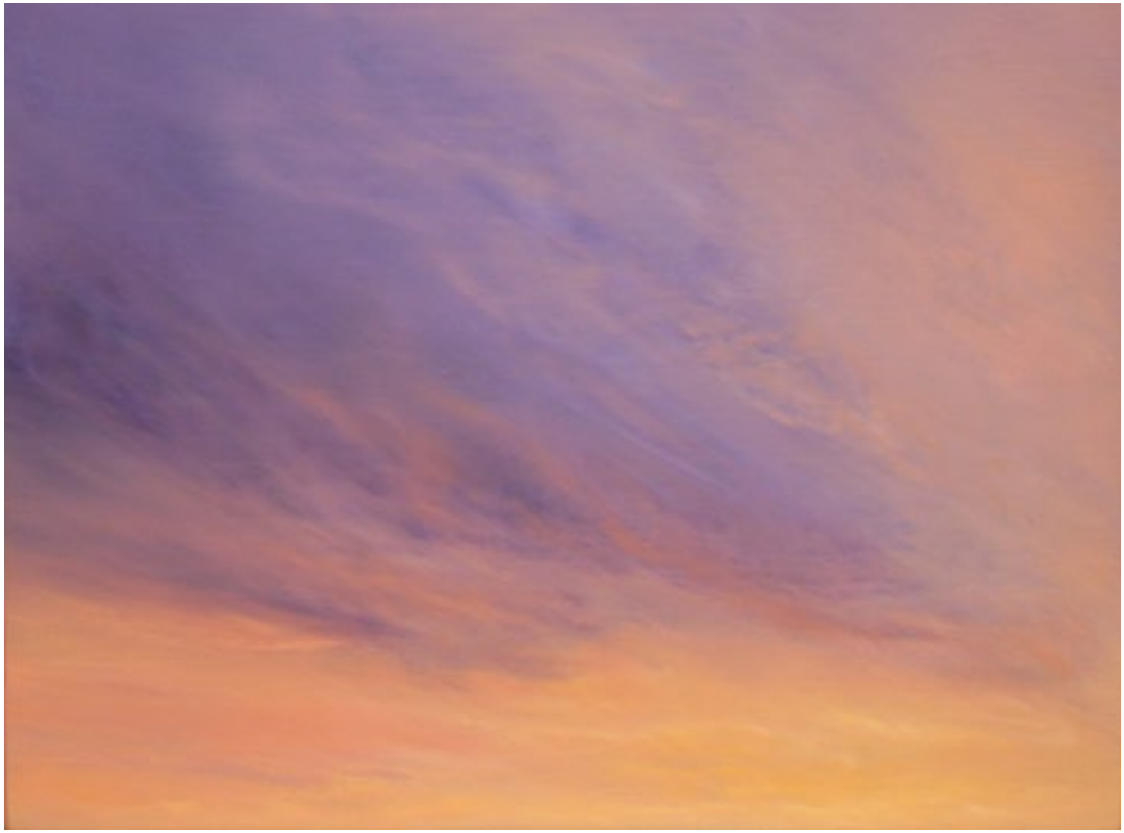
Patrícia Barcelos Freire
Universidade Federal Fluminense

Em uma tela branca. Neste vazio, cores vão sendo adicionadas em gestos espontâneos, às vezes ou mesmo na maioria das vezes, de forma sobreposta. Com as cores ordenadas ou não, esse processo continua até a tela estar totalmente coberta de tinta e de cores. Iniciam-se os gestos com espátulas na intenção de unir, misturar tais cores em movimentos largos e desordenados, embora sempre com o cuidado de experimentar e de olhar as formas que vão sendo produzidas no puxar e no raspar das tintas, gestos que recuperam à superfície cores que já haviam sido encobertas. Nesse momento, é possível perceber acasos que aos poucos são incorporados à composição, à forma e assim vão sendo valorizados como o próprio tema da pintura.

Este relato de pesquisa se propõe a apresentar um processo de pintura. O trecho acima é parte da narrativa de um vídeo no qual a artista expõe sua prática artística desenvolvida com a técnica da pintura. O foco dessa pesquisa é investigar a potência do acaso como forma. O vídeo é parte da metodologia de pesquisa pela qual se busca um afastamento de um fazer que é tanto imersivo quanto solitário, no

qual a artista se envolve em uma espécie de transe, colocando-se em um estado de deslocamento para uma consciência estranha ao seu habitual e que, muitas vezes, não encontra palavras para relatar o que se passa nesses momentos de absorção e de imersão no trabalho. O relato de pesquisa artística proposto tem o objetivo de levantar questões que suscitem o debate acerca das práticas correntes da pintura contemporânea.

Patrícia Freire no ateliê em Niterói, Rio de Janeiro



Patrícia Freire
Sem título
óleo sobre tela - 30 x 40 cm

Patrícia Freire
Sem título
óleo sobre tela - 60 x 90 cm

Patrícia Freire
Sem título
óleo sobre tela - 60 x 90 cm

Patrícia Freire
Sem título
óleo sobre tela - 100 x 150 cm

FORMA-PARTITURA

Isabel Carneiro
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

A problematização do registro acontece na contemporaneidade com a ideia de arquivo e de memória. O interesse aqui é nos registros processuais que, como os diários, se configuram em narrativas que têm o transcorrer do tempo como matéria plástica. A relação com a "escrita do som" corresponde à ideia de partitura que não apenas registra o acontecimento sonoro como é, ela própria, suporte em que acontece a música na contemporaneidade. Conseguir uma escrita que seja, ao mesmo tempo, veículo no qual as sonoridades possam ser percebidas é um dos problemas da escrita hoje em dia. A ideia de partitura mudou significativamente e a esfera do registro se mistura com o estatuto de obra. O registro não é apenas o aspecto residual, mas está impresso como notação, como atestação dos eventos sonoros e plásticos. E a partitura, o registro do som, ganhou aspectos pictóricos e estéticos, valendo como obra de arte feita para ser visualizada como desenho na forma de partitura de Anestis Logothetis, Claude Melin e Paulo Garcez. A noção de partitura será problematiza levando em consideração sua história, a universalidade da escrita musical e o quanto isso provocou achatamentos tipográficos que comprometeram a interpretação sonora. Foram pesquisados outros tipos de escrita musical como a *tablatura* e o *sonorismo*, maneiras encontradas pelos compositores para transmitir os múltiplos acontecimentos sonoros que uma partitura

convencional não conseguiria. A questão da escrita do som é problematizada por vários artistas, como Bártok, Shöenberg e Boulez, que inventaram novas formas de registro das sonoridades.

Partitura: escrita do som

O compositor não é nada mais do que o inventor de uma escrita.

--- Jean-Yves Bosseur

"A notação é uma tentativa de substituir fatos auditivos por sinais visuais." Para Schafer (1933), compositor canadense, essa tentativa começou com a escrita fonética que, diferentemente dos pictógrafos e hieróglifos, que desenham coisas ou eventos, passava a desenhar os sons das palavras. A criação da escrita da "partitura" convencional do pentagrama foi uma forma de estabelecer coordenadas de tempo (ritmo) e de espaço (altura) separadamente. Na partitura gregoriana, a duração do tempo e a altura da nota estavam impressas num único signo, chamado de neuma. Nas partituras surgidas no século XI, as notas e a duração dessas notas passam a ser distintas, possibilitando composições mais complexas, como a polifonia, em que se pôde fazer a sobreposição de várias vozes num determinado tempo. No auge do século XVII, os elementos básicos da notação são suficientemente estáveis para que se possa falar de uma "notação moderna", utilizando a grade pentatônica, as claves, as notas, as barras de compasso, os valores rítmicos etc. Esses elementos vão evoluir consideravelmente na notação, de uma lado, em razão da invenção da impressão musical, que gerou a universalidade de sistemas de notação, e, de outro lado, em razão de formas musicais novas que faziam parte da estética da música moderna. No século XX temos a invenção das imagens sonoras em três dimensões em que podem ser visualizados o tempo, a altura (intensidade) e a frequência. A heterogeneidade que entra no campo da notação da música do século XX faz apelo a três formas de transmissão: de natureza simbólica, gráfica e verbal. A notação tradicional é principalmente associada a uma codificação simbólica. Mas, a partir da segunda metade do século, as outras duas formas (gráfica e verbal) suscitaram os desenvolvimentos para aproximar o intérprete da obra. Algumas notações foram inventadas buscando abolir o intervalo entre música e execução. Uma das invenções é denominada "notação contínua" e nela a partitura é a descrição física de um piano, sendo as notas, as alturas, representadas na forma de

um teclado de piano, como as notas brancas e pretas. Uma grafia nova também foi inventada para designar um cluster, muito comum nas partituras contemporâneas, para representar as novas alturas (dimensão vertical), como para representar o tempo (dimensão horizontal), que incorpora diferentes acentuações de uma nota. Essas notações começaram com Bartók e Stravinsky. Para representar os módulos rítmicos complexos e multiplicar as combinações de divisões irracionais, nas estruturas métricas do passado, Bartók vai abolir as barras de divisão do compasso, pois a acentuação forte e fraca de uma nota não será mais necessária; assim, ele inventou novos códigos temporais.

O rompimento com a escrita universal cria uma pluralidade de formas de notação das partituras, que são utilizadas de acordo com a necessidade dos compositores. A notação convencional da partitura corresponde a uma escritura polarizada sobre a fixação de certas propriedades do som, priorizando a altura e a duração. Essa mesma forma de notação se revela imprecisa quando entram outros componentes, como o timbre, o modo de ataque, a intensidade e o gesto. Assim, procurar um sistema de notação geral para toda forma de comunicação musical na contemporaneidade é cercear as múltiplas formas da concepção musical existentes. A incapacidade da partitura convencional do pentagrama de descrever os acontecimentos sonoros múltiplos é evidenciada por Shoënberg, que estima que não podemos fazer uma notação musical precisa do tempo e sobretudo das modificações do tempo, "as nuanças dinâmicas", de acentuação, de frase e de timbre: Nossa notação é totalmente incapaz de marcar a distinção entre as notas breves destacadas de outras marteladas, ou indicar um portato e um estacatto na mesma frase. Nós não achamos ainda a maneira de fazer uma notação como um som deve ser escutado, e isso é muito importante: nós não temos signos para representar a gradação, o retardamento e o deslocamento, deixando verdadeiramente uma grande margem de incertezas para o intérprete quando ele deve precisar os incontáveis deslocamentos rítmicos de Beethoven.

Por volta de 1960 é desenvolvida outra categoria de partitura que deve seu surgimento à ideia de criação coletiva: a partitura verbal. Escrita por meio de palavras, a partitura se torna uma espécie de cenário que os músicos memorizam e cujas ações reproduzem no momento de tocar. Os recursos a um texto-partitura se revelam como nova maneira de transmitir a concepção musical, provocando entre os intérpretes um tipo de comunicação original, menos formalizada,

menos codificada, tendo como vantagem a personalidade musical, porque menos inclinada a fixar, ponto por ponto, cada detalhe da composição. Pode a escritura musical se tornar ela própria música? Varèse, Boulez, Cage e Anestis buscam nas escrituras de suas partituras que a grafia das partituras se configure em música, sem necessidade de intermediários. Seria possível que o próprio signo musical se tornasse música? Pode haver música nas escrituras, nas caligrafias das partituras, assim como nas colagens cubistas? Será que o próprio código pode prescindir de uma tradução e se tornar em sua aparição pura música? A busca de criar mecanismos de transposição entre desenho e som parte do princípio de construir uma escritura em que as dimensões visual e sonora sejam uma só.

Formas de notação musical e/ou sonora que interessam ao trabalho são: partituras visuais que mesclam música e pintura, partituras cartográficas traçadas a partir de um percurso como o procedimento psicográfico de Guy Debord, partituras expandidas como o *Pavilhão Philips*, de Iannis Xenakis, e partituras realizadas a posteriori da ação como *Variations V*, de John Cage. Devemos diferenciar partituras que ampliam a apreensão musical como a partitura *Ichnology*, de Anestis Logothetis, de partituras que funcionam mais pelo aspecto pictórico do que musical e são quase falsas partituras, como os desenhos de Garcez e as composições de Kandinsky.

A relação cartesiana das partituras estabelece duas coordenadas como tempo e espaço, mas, se acontecem múltiplas espacialidades num mesmo espaço ou temporalidades inconciliáveis num mesmo tempo, a partitura convencional não é mais capaz de representar essa música ou esse movimento, tornando-se necessária a invenção de outros tipos de notações, como gráficos ou roteiros.

Problema central do campo da música na contemporaneidade é o achatamento discursivo da música em função de suas limitações tipológicas. As edições de partituras têm uma tipologia-padrão que faz com que as leituras (interpretações) se tornem menos sofisticadas, apresentando a impossibilidade de construções diferenciadas de interpretações musicais. Partituras na forma de desenhos existem desde o século XVII.

Podemos refletir a respeito de em que medida os desenhos modificavam a condição sonora e em que medida a invenção da partitura transformou o desenvolvimento

da música tonal. Parte-se do princípio de que é a partir da escrita da partitura que se constrói a música. De acordo com a sofisticação da polifonia, a música não existia antes da invenção de sua escrita, pois as construções harmônicas são realizadas primeiro na forma partitura e depois se transformam em som. A ideia primordial do trabalho de partituras de temporalidades inconciliáveis é que os desenhos, as colagens, as sobreposições existam antes dos sons; uma proposição artística é pensar que os compositores (assim como eu) compõem partituras e não músicas.

As partituras na forma de desenhos, as partituras enquanto codificação dos sons, as partituras enquanto pintura, todas elas invertem a posição do que viria antes e depois, não importando se as partituras virariam sons ou não.

O que mais me interessa nas partituras que são formas de desenho é que a dimensão musical se amplia, passa a existir a cor do som, o timbre da linha, o ritmo da borda. As relações formais ampliam um universo sonoro e visual. A construção de partituras-pinturas ou partituras-desenhos é feita a partir da ideia da correspondência de uma forma pictórica com uma forma musical. Mesmo sabendo que toda intepretação da partitura é uma interpretação visual. Para o intérprete é muito importante ver o desenho da partitura, onde começa e termina uma frase, quais são os signos de repetição. A partitura no barroco começa a ser desenhada para influenciar diretamente a forma de execução de uma determinada peça. A percepção musical, o processo de memorização se faz por meio de uma forma visual. A tentativa de trazer para o mesmo signo sua dimensão conceitual e plástica faz trabalhos como os de Anestis Logothetis e Paulo Garcez ampliarem o sentido de partitura. A partitura passa a ser o desenho do som.

As partituras na forma de desenhos existem desde o século XVI e XVII e eram chamadas *augenmusik*, ou música para os olhos: partituras na forma de desenhos compostos com a notação musical convencional dentro das normas do pentagrama tradicional da música. A época barroca oferece excepcional testemunho da tensão que se pode exercer entre o espaço gráfico a visualização de ornamentos contém a marca de notações neumáticas fortemente gestualizadas do canto gregoriano e o espaço simbólico que delimita a arquitetura da obra.

J.S. Bach usou esse tipo de *augenmusik* na partitura de *Paixão Segundo São Mateus*, em que a notação musical foi feita na forma de cruz. Bach fez as vozes se intercalarem para que o resultado final do desenho tivesse a forma de cruz. As *angenmusik* apresentavam ao intérprete a forma visual concreta; no caso de *Paixão Segundo São Mateus* a cruz era a forma concreta da música, e assim fazia corresponder à configuração sonora os desenhos do compositor.

Para enfrentar o problema das limitações da escrita convencional da partitura de pentagrama, músicos contemporâneos como Anestis Logothetis inventaram outras formas de notação musical. Anestis criou o que ele chamou de sistema gráfico de notação que era composto por desenhos. A principal diferença de uma notação da partitura convencional e seus gráficos é que estes descrevem uma dinâmica temporal da música diretamente relacionada às qualidades estéticas do desenho em que traço, linha, ponto, textura e densidade descrevem interpretações sonoras diferenciadas, o que seria impossível numa partitura comum. Podemos dizer que o artista sintetizava no desenho uma codificação que proporcionava aos músicos amplas possibilidades interpretativas, como a interpretação de um timbre, de uma cor. Anestis construiu esse sistema para evidenciar que a relação do tempo da música não ocorre de forma linear, como na escrita (leitura da esquerda para a direita); a notação de múltiplas temporalidades se faz presente, o tempo da música não é um tempo unívoco. A partitura cumpre a função de trazer para um mesmo plano duas dimensões diferentes, que só se podem aproximar por seu intermédio: a dimensão conceitual, o que ela representa enquanto símbolo-código imagético, e a representação tipológica, na sua forma gráfica e visual. Do mesmo modo que na escrita, a palavra existe enquanto representação do fonema e enquanto inscrição física da palavra. A prioridade explicita muito as questões propostas pela notação e, amplificando as características visuais das notações e suas várias formas (Anestis Logothetis organiza uma das primeiras exposições de partituras em Donaueschingen em 1959), as preocupações gráficas servem para substituir os problemas da composição, execução do jogo musical, colocando em primeiro plano a partitura como um objeto visual em detrimento do que será escutado concretamente no momento de sua execução. A passagem da notação musical como uma pluralidade de signos, como uma tentativa de aproximar o intérprete da música, ações com as mãos, os dedos, os gritos, tudo isso é testemunho da diversidade de elementos

sonoros. Porém, essa vontade de eficácia máxima também gera um fetichismo das partituras contemporâneas e o intérprete não dá conta de todos os seus atributos sonoros, como nas partituras de Anestis Logothetis e Maurício Kagel.

Podemos levantar a hipótese de que as pinturas de Klee e Kandinsky são partituras assim como os desenhos de Anestis Logothetis, pois as próprias pinturas apresentam as relações som/cor e harmonia/desenho. Na obra de Klee, as formas construtivas das cores, o serialismo de suas composições determinam ritmos e contrapontos que podem ser lidos musicalmente como uma *Fuga*, em que a relação do contraponto teria também uma dimensão sonora e visual. A estrutura de uma *Fuga* é contrapontística e esta foi uma das procuras constantes de Klee. Neste aspecto, vale lembrar que o termo contraponto significa *punctum* contra *punctum*, ou seja, que o ponto é ao mesmo tempo pictórico e musical.

Kandinsky demonstra a existência de uma pintura polifônica mediante a duração das linhas e a relação altura/timbre/pulsação com as várias tonalidades de cores. As linhas gráficas correspondem às linhas melódicas e a relação de intensidade é dada pela textura dos desenhos. Kandinsky afirma que a linha é um ponto em movimento e que as cores têm relações formais com os timbres dos instrumentos. Por exemplo: azul-claro seria a flauta, azul-escuro, o violoncelo etc. As linhas e os pontos dos desenhos de Anestis correspondem à dinâmica, duração e às alturas dos tons, assim como as relações de linha e pontos na pintura de Klee e Kandinsky.

O som da imagem

Algumas partituras contemporâneas tentam anular a defasagem existente entre a produção e a interpretação das partituras, por isso fazem da própria partitura a condição física do som como na obra *Synchromy*, de Norman McLaren, em que a banda sonora da película é um desenho que se transmuta em som. A relação entre imagem e som na obra de McLaren é imediata: a imagem é som. Ou na obra *Recycled Records*, de Christian Marclay, cujos vinis recortados e pintados são pinturas e, ao mesmo tempo, os suportes físicos em que é inscrita a dimensão sonora.

Na tentativa de criar uma equivalência em que a escritura da partitura fosse o próprio som da obra, Felix Rozen, após ter realizado uma primeira partitura gráfica, *Opus Incertain* (1981), iniciou uma pesquisa a partir dos meios da Upic

(Unité Polyagogique D´information e de Composition) sobre uma máquina inventada por Iannis Xenakis que permitia associar o grafismo do desenho da partitura ao resultado acústico por meio de uma placa gráfica eletrônica ligada a um microcomputador e seus periféricos. Mais recentemente, F. Rozen elaborou no Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique Ircam uma partitura para banda magnética. Podemos falar de osmose efetiva entre o visual e o sonoro, pois a escrita gráfica da partitura (sua experiência plástica) se transmuta em sons: a condição física para que o som aconteça é a mesma condição física da imagem.

A ideia de unir arquitetura e música existe no trabalho de Milan Knizak, que constrói lugares a partir da música no sistema das três dimensões espaciais: uma delas representa a duração do som; a outra, a altura e a terceira, a dinâmica do som. A partir dessa sistematização de três coordenadas espaciais, Milan Knizak faz a tradução musical e as transforma em espaços concretos – lugares, prédios, quartos e muros. Para isso ele parte de músicas existentes e de espaços também existentes, que ele chama de material *ready-made*:

> Eu utilizo material "ready-made" em música e material "ready-made" em arquitetura, tudo está lá. Uma fuga de Bach é a melhor construção que podemos fazer. Eu mesmo peguei composições de Mozart e de outros compositores para certas partes da composição, eu me dizia: esta é uma casa, este é um quarto, porque para mim era um quarto ou uma casa ou um muro. (BOSSEUR, 2010, p. 55)

Podemos dizer que a célebre *4´33´´*, de Cage, é um problema da forma-partitura. A peça é constituída por três movimentos, interpretados por David Tudor da seguinte forma: primeiro movimento: levantar a tampa do piano 33´´; segundo movimento: mantê-la aberta 2´40´´; terceiro movimento: fechá-la 20´´. Pois na tentativa de estabelecer uma relação de anulação da defasagem entre partitura e interpretação, John Cage criou o recurso da temporalidade indeterminada, que seria o silêncio dado pelo som ambiente, mas não poderia ter uma notação como uma pausa ou algo parecido. Foi em 1962 que Cage operou essa redução drástica entre partitura e interpretação com a peça *0´00´´*, *performance* que consistia precisamente em escrever a partitura numa proposição verbal tão grande quanto possível. A peça

era a própria construção da partitura e tem muito em comum com as partituras conceituais de La Monte Young. Na partitura *Variations V*, Cage inverte a relação entre *performance* e partitura. A partitura é escrita posteriormente à *performance*. A forma singular dessa partitura realizada a posteriori da ação conferiu à obra um estatuto fortemente experimental.

As várias formas de fazer notações musicais na contemporaneidade atestam a diversidade do material sonoro e também definem o que o compositor quer dizer e o que ele pode dizer pela construção de sua notação. Mais do que um distanciamento da tradicional forma de escritura, as novas notações tratam de repensar a quantidade de informações e o modo de comunicação em jogo em função de propriedades específicas de cada composição. As composições musicais se aproximam de uma concepção pictórica pelo esgarçamento das possibilidades sonoras que são sugeridas pelos desenhos das partituras. A relação entre ver e ouvir se expandiu pela própria necessidade de construção de um vocábulo mais abrangente tanto para música quanto para as artes visuais.

Em 1916, Vertov criou o *Laboratório de Audição* onde realizava a montagem de som e de imagem. O artista defendia conceitos como ruído, sons fotográficos e filme acústico. Quando preconiza um filme acústico, Vertov propõe que seria necessário fotografar os sons. A problematização da relação imagem/som nasce junto com a experiência do cinema.

> E eis que, num dia de primavera, em 1918, eu volto da estação. Guardo ainda no ouvido os suspiros, o barulho do trem que se afasta...alguém que faz juras...um beijo...alguém que exclama... Risos, apito, vozes, sinos, respiração ofegante da locomotiva... Murmúrios, apelos, adeuses...Enquanto caminho, penso: é preciso que eu acabe de aprontar um aparelho que não descreva, mas, sim, inscreva, fotografe esses sons. Caso contrário, impossível organizá-los, montá-los. Eles fogem como foge o tempo. (VERTOV, 1983, p. 249)

O conceito expandido de partitura está presente na obra de John Cage por meio do jogo, como nos métodos de azar do I Ching presentes na composição *Music of changes*, assim como na composição *Concerto Para Piano,* de 1957, em que as imperfeições do papel entram no jogo da composição. Essas partituras fazem o intérprete decidir a definição do material sonoro que ele vai associar ao "processo" da obra, compartilhando o potencial de indeterminação. As partituras de Cage são mais um "processo" do que uma partitura no senso estrito do termo. Nas partituras *Variations I a IV,* pontos, círculos e linhas são inscritos em papéis transparentes, e nenhuma delas é acompanhada de prescrições para o deciframento das figuras. Essas folhas transparentes são sobrepostas, uma feita de pontos, outra de pequenos círculos e a terceira de uma linha pontilhada compondo uma forma não mecânica, mas artesanal, para definir as durações dos eventos a produzir. As combinações, superposições e interações das diferentes figuras nas folhas transparentes convidam os músicos a determinar um programa individualizado de ação. O tempo global de execução e a natureza sonora dos materiais sonoros são livres. Muitas vezes, como em *Intersection 3*, Cage compara suas composições que usam a indeterminação com uma máquina fotográfica com a qual o intérprete será capaz de fazer infinitas fotos a partir de seu próprio campo de visão.

O sistema de relações

A convivência com problemas formais da relação música e pintura foi necessária para se pensar nas três maneiras de relação: equivalência, correspondência e paralelo. O que aproxima produções tão diferentes como as de Norman McLaren e de Kandinsky e o que as separa? Como tratar obras em que a relação entre visualidade e sonoridade é realizada de forma complexa – como no *Pavilhão Philips*, de Xenakis –, envolvendo o espaço tridimensional e as fontes sonoras como criadoras de desenhos no espaço? Com o desenvolvimento do problema da relação entre música e pintura, a questão da partitura (anteparo) entre as duas linguagens se tornou um campo central, estendendo-se a outras produções – como *Naked city* (1957), de Debord. Apesar de não problematizar diretamente a relação de música e pintura, puderam encarnar as questões do problema forma-partitura, estudadas como partituras performáticas que necessitam de um anteparo conceitual, de uma imagem para ser realizadas – como as partituras de Meyerhold, o teatro encarado como uma composição musical.

A forma-partitura aparece em uma concepção ampla para os trabalhos artísticos: partitura entendida não mais como "escrita do som", codificação do som através de signos, mas como partituras abertas a indeterminações, a própria obra sendo a confecção dessa partitura, como em *0´00"* e em *Variations V*, de Cage. Assim, não interessa à pesquisa a questão do cinema, entendido como mecanismo a priori de conjugação entre imagem e som. Abordo brevemente o cinema em Vertov justamente pela contradição dessa relação embrionária entre imagem e som. Ao abordar trabalhos artísticos que estabelecem essa relação de visualidade e sonoridade foi-se evidenciando que alguns trabalhos se comportavam de maneiras muito semelhantes, ao contrário de outros, dentro desse mesmo processo de relações sonoras e visuais. Então, a partir de diferentes formas de comportamento da relação visual e sonora foram criados parâmetros para entender diferentes maneiras de relação entre imagem e som, construídos a partir de determinadas obras. Esses parâmetros foram distribuídos em três diferentes graus em que a relação visual sonora funcionaria de maneira intensa, média e menos intensa pela necessidade ou não de um anteparo (um corpo físico entre sonoridade e visualidade). Equivaler uma imagem a um som e um som a uma imagem. Achar um elemento comum. Uma imagem é um som e um som é uma imagem. O anteparo (partitura) exigido por esses trabalhos é um único corpo físico; a condição física da imagem é também a condição física do som. Eles se transmutam entre si, um toma o lugar do outro. O anteparo (a partitura) construído nessa troca é a própria obra, como os desenhos de Oskar Fischinger, que são o meio físico em que acontecem a imagem e o som.

As composições de NanCarrow feitas em rolo que serão performados por uma pianola também apresentam a relação de equivalência entre a dimensão visual e sonora. A partitura não é apenas a codificação do som, mas sim a própria imagem que será transformada em som, ganhando duplo significado, funcionando tanto como imagem (pintura) quanto como som (música) e se relacionando ao conceito expandido de partitura. NanCarrow, na década de 1970, inventou o sistema da pianola, que consistia de inscrições físicas na superfície de rolos a serem executadas por uma máquina. A frequência era aumentada de acordo com as inscrições que produziam determinados sons. A relação de transdução é visível em sua obra, na qual a dimensão física da partitura, cujas marcações são feitas sobre a superfície do rolo, é transformada em som quando performada pela pianola. Nan Carrow escreveu composições de ritmos complexos paras as pianolas que um músico

comum não poderia executar. Em quase 40 anos ele "escreveu" vários sulcos nos rolos de papel. A maioria de suas peças tem menos de cinco minutos, um labor físico enorme, pois se estima que dez horas de trabalhos sobre os rolos (dimensão visual) significavam dez segundos de música.

Um dos acontecimentos mais importantes do desenvolvimento da música no século XX foi encontrar uma forma de escrita musical que não tivesse intermediários, prescindindo de execução através de instrumentos ou do próprio computador, uma escrita que fosse o próprio som. Essas pesquisas surgiram com o primeiro artista intermídia, Moholy- Nagy, que propôs que se estudassem cientificamente as minúsculas inscrições que figuram na cera do vinil, na gravação fonográfica, a fim de saber exatamente quais formas gráficas corresponderiam a quais fenômenos acústicos. Para o desenvolvimento, ele sugeriu atualizar a lógica formal geral que rege a acústica e a inscrição gráfica, dominar e depois produzir as marcas que, uma vez reduzidas a um bom entalhe e inscritas sobre a superfície do disco, constituem literalmente uma escrita acústica capaz de produzir sons desconhecidos. Esse modo de escrever diretamente os sons permitiria aos compositores suprimir o intermediário da criação musical, escrevendo suas próprias composições sob a forma de uma escrita acústica que oferece aos músicos a possibilidade de se exprimir e de transmitir não importa em que linguagem ou som. Esse alfabeto sonoro da inscrição gráfica do som sobre a superfície do vinil tornou-se irrealizável com a invenção de mídias ainda mais codificadas como os CDs. Mas, essa linha de pensamento evoluiu com a banda sonora da película de filme, nas quais as experiências de Oskar Fishinger, em 1922, aconteceram e possibilitaram uma escrita acústica em que a forma do desenho ou da imagem geraria um som correspondente. Essa prática da visualização do som por contato direto da vibração sonora com a superfície em que ela vem a desenhar sua própria forma entretém um modo menos evidente com as sinfonias de cores que são reclamadas pelas pesquisas de Castel. Elas constituem, entretanto, a origem do desenvolvimento no século XX do termo genérico *intermedia*. Entendido no senso estrito que atribui a paternidade a Lazlo Moholy-Nagy, a *intermedia* se opõe à associação exterior das *medias* ⍰ uma imagem acompanhada de um som ⍰, à transformação física de um meio no outro pelos meios eletrônicos. Aqui, o som da imagem organiza uma relação de dois termos e tem a lógica de reversibilidade. Porque podemos materializar as formas do som, então podemos produzir fenômenos sonoros a partir de formas visuais. É essa a

categoria tecnológica de um instrumento de conversão luz/som conhecido para o uso dos cegos em 1912 e desenvolvido pelo doutor Founier Albe, o *optophone* instrumento elaborado na Universidade de Birmingham, utilizando uma célula de selênio para deixar audíveis as percepções espaciais.

Ao investigar produções artísticas em que relações entre sonoridade e visualidade aconteciam produzindo uma espécie de anteparo (partitura) entre elas, deparei-me com produções muito diversas entre si. Produções artísticas que se aproximavam de realizações científicas, como o *Optophone* de Raul Raussmann, assim como elementos de ordem estritamente estética que passaram a problematizar a notação musical, como *Variations V* de John Cage. Como mapear produções que têm enorme diversidade material, como os *Ornamentos Sonoros* de Finshinger e a *Ursonate* de Schwitters? Relações muito distanciadas, mas que mantêm uma tensão entre som e imagem. Possibilidades de recombinação entre o ver e o ouvir, relações que propõem dissoluções, novas cisões, e em que o ver é substituído pelo ouvir e vice-versa. O problema da forma-partitura apareceu como um pano de fundo para muitas das investigações e realmente consolidou a via de mão dupla entre teoria e prática.

Referências

BOSSEUR, Dominique; BOSSEUR, Jean-Yves. *Revoluções musicais*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

BOSSEUR, Jean-Yves. *Le sonore et le visuel*. Paris: Editions Dis Voir, 2010.

BOSSEUR, Jean-Yves. Les notations au XXème siècle. In *Histoire de la notation de l´époque barroque à nos jours*. Paris: Minerve, 2005.

CAGE, John. *Silence: Conferénces et écrits*. Genève: Editions Héros-Limite, 2003.

FISCHINGER, Oscar. *Sons et lumière: une histoire du son dans l´art du XXe siècle*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2004.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo.* São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante.* São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

SHOËNBERG. *Histoire de la notation de l´époque baroque à nos jours*. Paris: Minerve, 2005.

VERTOV, Dziga. Nascimento do cine-olho, 1924. In XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2003.

A CIDADE E A IMAGEM

Aline Rayane de Souza Oliveira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

A ideia de cidade

A forma de uma cidade muda mais rápido, ah! que o coração de um mortal...

--- Charles Baudelaire

Comecemos com um exercício de pensar a cidade em que vivemos: fechemos os olhos e deixemos nossa imaginação andar pela cidade. O que vemos? Primeiramente, uma paisagem construída, um amontoado de prédios e casas, os espaços livres abertos pelas ruas e praças, os canteiros de obras que surgem por todos os lados e uma vegetação cada vez mais escassa. Vemos limites e aberturas, lugares abandonados, lugares recuperados, locais privilegiados por certos usos e excluídos por outros. Um horizonte cheio de inscrições onde se acumulam e se sobrepõem inúmeras camadas de material, vestígios de outros tempos, traços de memória.

A ideia de cidade surge aqui a partir de sua aparência física, expressa na paisagem urbana. É a exteriorização formal, a matéria visível do processo de produção do espaço urbano. Ela guarda diversos momentos do processo de produção espacial – a exemplo das edificações de estética e tempos distintos – e fornece elementos para discussão de sua evolução e do modo como foi produzida. As cidades não contam histórias, mas carregam em si sua história, podendo torná-la visível ou ocultá-la, esvaziando ou alimentando nossa imaginação. Desse modo, sua dimensão histórica manifesta-se paralelamente ao aspecto real de representação das relações sociais criadas pela sociedade ao longo de seu desenvolvimento.

Contudo, não basta compreender a cidade apenas na análise de sua extensão física ou de diferentes representações visuais. Sob a aparência formal e estática da paisagem surge o dinamismo de seu processo de existência. A paisagem urbana ganha movimento nos trajetos percorridos pelos carros, pelas pessoas que, com suas emoções, andam de um lado para o outro, algumas mais tranquilas, outras um pouco mais apressadas, ditando o ritmo da vida. Ela também ganha som graças ao barulho das buzinas, o grito dos ambulantes, pessoas falando ao telefone, conversando. A poluição visual e a sonora se juntam aos aromas da cidade e o caos vai tomando conta da paisagem.

Sob a ótica das imagens, as cidades aparecem em movimento, em plena mudança. Elas são a constituição incessante do novo e mudam como muda a vida diariamente. O ritmo das mudanças é dado pelo ritmo das relações humanas, que hoje são cada vez mais velozes e superficiais. Essas relações são produzidas a partir de uma base material que vai se desenvolvendo e se modificando na medida em que se aprofundam as relações da sociedade com a natureza, que aos poucos deixa de ser natural e primitiva para se transformar em algo humano.

A dimensão social da cidade é fruto do processo de formação da sociedade urbana, do modo de produzir, consumir, pensar e viver do homem contemporâneo que "inventa formas de vida urbana e transforma a cidade em um acontecimento estético e político". (SILVA, 2011, p. 215). À primeira vista, o que nos chama atenção são os contrastes dos diversos modos de utilização da cidade que se colocam de maneira clara na sobreposição de estilos arquitetônicos, na profusão de imagens publicitárias, nos gestos e nas roupas, transformando a cidade contemporânea em um cenário estético com grande disparidade. A cidade e sua paisagem são

apropriadas de maneira desigual e muitas vezes contraditória por seus cidadãos, que vivem em uma sociedade hierarquizada.

Diz-se ainda que a cidade é uma complexa rede simbólica em constante construção e expansão. Cada uma delas se parece com seus criadores que são feitos pela cidade e por suas diversas formas de expressão. A cidade é a criação de uma mentalidade urbana que hoje se estende além de seus limites territoriais. Isso se torna perceptível na presença simultânea dos meios de comunicação e seu uso extensivo, das redes mundiais de informação, da indústria da música, nos traços comuns dos movimentos jovens e nas diversas atividades influenciadas diretamente pelo computador e pelas tecnologias digitais.

> Enquanto a cidade concentra multidões de cidadãos em limites geográficos mais ou menos precisos e territoriais, o urbano vem de fora para romper com os limites físicos, da cidade, e de certa forma, desterritorializá-la. O urbano, assim entendido, corresponderia a um efeito imaginário sobre tudo isso que nos afeta e nos concebe para fazer-nos cidadãos do mundo: os meios de comunicação, a internet, os sistemas viários, as ciências, a arte e as tecnologias. (SILVA, 2011, p. X)

O modo de vida urbano, como nota Carlos (1992, p. 25), "produz ideias, comportamentos, valores, conhecimentos, formas de lazer e também uma cultura." É evidente o interesse cultural do homem por ser urbano e compreender o seu significado. A fragmentação das diferenças étnicas, culturais, sexuais ou econômicas permite que os movimentos artísticos e sociais declarem o direito de serem cidadãos e procurem diferentes formas de se expressarem como pessoas da cidade. Eles manifestam, nas suas experiências cotidianas, por meio de recursos visuais como roupas, adereços, tipos de cabelo, tatuagens e outras marcas corporais, os processos que estruturam identidades.

A cidade é, ainda, o lugar do acontecimento cultural e abriga uma diversidade de ações, modos de vida e de relações. A cultura urbana contemporânea está saturada de recursos e apelos visuais que, conforme Leite (2006), é fruto do predomínio de intervenções urbanas cujos principais aspectos são a espetacularização da

cultura, monumentalidade urbanística e enobrecimento de espaços urbanos, além dos diferentes estilos de vida que compõem as diversas identidades urbanas.

Dessa maneira, a cidade é a conformação cultural do espaço físico, social e midiático, devendo ser compreendida em seus múltiplos sentidos: na dimensão geográfica, com a paisagem natural e construída; na dimensão histórica, com a percepção de seu desenvolvimento; na dimensão social, com relação entre o indivíduo e os objetos que o circundam; e, por último, na dimensão cultural, que revela a natureza simbólica dos modos de estruturação da realidade social.

"As cidades são paisagens contemporâneas". (PEIXOTO, 2003, p. 11) Esta paisagem é algo para ser visto e lembrando. Sua constituição se faz pelo cruzamento entre diferentes espaços e tempos, suportes e tipos de imagens, elementos estes que esperamos que nos concedam algum prazer. Sua experimentação, atualmente, é conduzida por novos códigos e convenções, linguagens e projetos capazes de transformar a percepção do indivíduo muito mais que a imagem. A avalanche midiática nos levou a olhar as coisas cada vez mais rapidamente, colocou em segundo plano alguns pontos de vista e, hoje, o mundo não pode mais ser visto como um horizonte sem fim. Cada imagem da paisagem apresenta-se como fragmento, uma pequena peça recortada de um tecido maior. Qual seria o destino das nossas paisagens e das nossas imagens?

A imagem em constante evolução

Todos nós percebemos o momento em que as cidades mudam. No entanto, essas mudanças parecem se acelerar cada vez mais, e nós nos habituamos tão bem a elas quanto à rapidez com que ocorrem. Mas não é apenas a cidade que muda, as imagens também mudam. Para analisarmos a paisagem urbana sob o ponto de vista das imagens, precisamos entender a ideia de imagem que, certamente, nos permite interpretações completamente abstratas e outras bastante concretas.

As primeiras manifestações artísticas registradas por pesquisadores foram as pinturas pré-históricas encontradas em algumas cavernas na França e na Espanha. Na Roma Antiga, os artistas começaram a pintar painéis nas paredes, seja na forma de um afresco ou de grandes murais, eram expressões pictóricas que estavam diretamente vinculadas à arquitetura. Cada imagem era única e, para contemplá-las,

cada indivíduo precisava ir até as imagens, visitando uma igreja ou colocando-se diante de uma tela.

Como nota Benjamin em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado pela primeira vez em 1955:

> [...] a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reprodutível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita. (BENJAMIN, 1994, p. 166)

Depois da xilogravura, desenvolveu-se a técnica da estampa em chapa de cobre e a da água forte, além da litografia. Esta última técnica é responsável por proporcionar uma nova etapa na técnica de reprodução, porém, quando ainda estava em seus primórdios, foi ultrapassada pela fotografia. Desse modo, no século XIX, o desenvolvimento das imagens deu um grande salto e a invenção da fotografia foi responsável por criar novas relações entre a realidade e sua representação, e passou a existir, então, uma realidade de segunda mão. Flusser (2013) entende que, para viver em conformidade com o mundo que criou, o indivíduo é forçado a renunciar o controle da realidade, pois a noção de realidade é constantemente modificada por suas ações. O homem torna-se, assim, submisso às imposições de outra natureza que foi por ele artificialmente produzida e que existe para o seu bem-estar.

Paralelamente, pode-se observar a predileção do homem contemporâneo pela "imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser". (SONTAG, 1997, p. 169) A preocupação em possuir um objeto o mais próximo possível, seja na forma de imagem, cópia ou reprodução, fez com que as imagens substituíssem a experiência em primeira mão, passando a ser indispensáveis.

Flusser (2013) defende a ideia de que a imagem está diretamente ligada à questão do transporte. Uma imagem é uma mensagem, ela tem um emissor e busca um receptor. São criadas sobre superfícies diversas e, inicialmente, somente poderão ser transportadas com os corpos que as recebem. Assim, a imagem fotográfica

proporcionou a aproximação do indivíduo com obras, cenas e paisagens que, até então, eram inalcançáveis. Mas as imagens também aprenderam a andar e, pela primeira vez, alguém podia ficar imóvel e ver o mundo na tela de um cinema.

Alguns anos mais tarde, com o surgimento da imagem eletrônica, o cidadão não precisava mais deixar sua casa, entrar na fila e se instalar em meio a estranhos para viver uma experiência comunitária e participar da história: a imagem eletrônica isolou o observador. Esta tendência pode ser claramente observada na medida em que as imagens tornaram-se cada vez mais transportáveis e os receptores cada vez mais imóveis. Ou seja, "o espaço político se torna cada vez mais supérfluo". (FLUSSER, 2013, p.153) Esse movimento é característico da revolução cultural dos tempos atuais, no qual todas as mensagens (informações ou imagens) podem ser copiadas e transmitidas para receptores imóveis.

Rapidamente, a imagem eletrônica se viu exposta a mudanças e atingiu sua maturidade. Elas tornaram-se mais detalhadas e mais sedutoras do que nunca e, enfim, superaram a ideia de "original". Cada duplo é idêntico ao original e cada imagem eletrônica fica disponível, ao mesmo tempo, em toda parte do mundo, onde pode ser reproduzida. Sua técnica foi cada vez mais barateada e simplificada, tornando-se fácil de manipular. Desse modo, o indivíduo deixou de depender das imagens a ele fornecidas e pôde fabricar suas próprias imagens eletrônicas. Hoje em dia, qualquer pessoa é capaz de fabricar uma realidade de segunda mão.

Ao longo do tempo, as imagens mudaram completamente sua natureza, passando dos exemplares únicos aos múltiplos numéricos. Elas cresceram e se reproduziram em uma velocidade surpreendente e, atualmente, somos bombardeados por imagens a todos os momentos. Porém, a fotografia, o filme e a imagem eletrônica são apenas fenômenos de passagem entre a pintura e as "imagens incorpóreas". (FLUSSER, 2013) Estas são mais belas e acessíveis, mas também deixaram de ser verossímeis.

Para Flusser, nossa cultura está embasada na tentativa de enganar a natureza por meio da tecnologia. Para ele, o homem inventou regras numéricas que são capazes de descrever, explicar e até prever a experiência sensorial, e o fez tão bem que "o mundo parece corresponder ao sistema conceitual que impingimos a ele." Os códigos criados são tão poderosos que, por meio deles, nós criamos versões alternativas da realidade. Os mundos paralelos nos proporcionam múltiplas

experiências que irão emocionar, forjar e imitar a realidade. As paisagens sintéticas são o exemplo mais visível da criação desses mundos que não existem. Sua imagem é transformada, apropriada, convertida e utilizada na conformação de paisagens que nos convencem e comovem, tornando-se reais, na medida em que, coletivamente, acreditamos em seu efeito. "As imagens e os textos de ficção são exemplos primitivos e primorosos desse fenômeno". (FLUSSER, 2013, p.14)

Quanto mais vemos imagens, mais corremos o risco de sermos enganados. A imagem incorpórea permite que cada pixel seja modificado, podendo ser manipulada para qualquer finalidade e falsificada de todas as maneiras possíveis. A imagem incorpórea alargou, assim, mais do que nunca, o vão entre a realidade e a realidade de segunda mão, tornando-o, talvez, intransponível.

A estética visual nas cidades contemporâneas

Estamos cercados por diversos tipos de imagens e encontrá-las não exige dedicação alguma. Quando o indivíduo deixa sua casa e vai para o espaço público, ele passa a receber diversas informações e, entre elas, estão as imagens. A imagem é o que surge a partir do encontro do sujeito com o objeto, e sua percepção requer, como nota Azambuja (2011), "um deixar-se afetar e uma construção de significado".

Vivemos em uma civilização da imagem e sua utilização se generaliza a cada instante. Há sempre mais imagens se propagando e tomando conta do nosso dia a dia, talvez pelo fato de a experiência da imagem estar ligada à nossa vida de modo que se confunde com nossa vivência.

> Eu creio que as imagens seguiram uma evolução comparável e paralela àquela das nossas cidades. Assim como elas, nossas cidades se superam e continuam a fazê-lo. Como elas, nossas cidades se tornam cada vez mais frias, cada vez mais distanciadas. Como elas, nossas cidades são cada vez mais alienadas e alienantes; como as imagens, as cidades nos constrangem a viver com frequência cada vez maior "experiências de segunda mão", e tem uma orientação cada vez mais comercial. As pessoas são obrigadas a partir para os bairros periféricos: os centros estão muito caros. Os centros estão ocupados pelos bancos e hotéis, pela indústria do consumo e do espetáculo. (WENDERS, 1994, p. 184)

No geral, as imagens tornaram-se mais comerciais e disputam nossa atenção. Se, em um dado momento, seu objetivo era mostrar, o seu fim parece ter se tornado cada vez mais o das vendas. Essa transformação também pode ser observada em nossas cidades. O fenômeno urbano conhecido como "gentrificação" consiste em uma série de melhorias físicas, econômicas, sociais e culturais que, por meio de intervenções urbanas, visam "revitalizar" ou "requalificar" alguns espaços urbanos deteriorados, desabitados e degradados. Com forte apelo visual, essas intervenções, característica de centros urbanos antigos, alteram e adequam a paisagem urbana à modalidade urbanística que enquadra a cidade na rota do consumo cultural.

Em uma tendência que vem se repetindo nas últimas décadas, trata-se da construção de uma imagem, ancorada na ideia de transformação do patrimônio em mercadoria cultural, e o resultado mais visível dessa ação, que tem como principais atores os empresários locais associados ao poder público, é a transformação de locais históricos em áreas de entretenimento urbano e consumo cultural. Criam-se áreas de lazer com bares, restaurantes, galerias de arte e lojas de artesanato com a preocupação em manter espaços atrativos para novos empreendimentos que asseguram o sucesso das intervenções públicas já realizadas, trançando, assim, um rumo oposto aos debates contemporâneos acerca das reivindicações populares sobre os direitos de moradia e pertencimento à cidade.

Em sua tese de doutoramento, Rogério Proença Leite, doutor em Ciências Sociais pelo IFCH – Unicamp, analisa o processo das transformações do patrimônio cultural em mercadoria, que tem norteado uma série de intervenções urbanas em centros de cidades históricas no Brasil. Ele nota que a explosão social de uma cultura local "espetacularizada" ligada a um espaço urbano patrimonial "monumentalizado" resulta em uma forte segregação sócio-espacial fruto de processos higienizados que criam pontos de tensão pela disputa do espaço enobrecido e seu entorno.

Ele constata que, parte dos processos de enobrecimento realizados no Brasil, e outros exemplos mundo afora, já apresenta sinais de uma exacerbação de suas atividades, configurando uma espécie de "desenobrecimento" pelo esgotamento de suas potencialidades atrativas, embora o motivo pelo qual esses processos resultem em um inevitável esvaziamento ainda seja uma questão a ser investigada. Todavia, deve-se observar a diminuição de recursos públicos para manter as atividades de lazer e a sazonalidade que os consumidores desses espaços operam na seleção de suas atividades de lazer como indicadores desse processo. (LEITE, 2004, p. 188-189)

Sobre muros e discursos visuais contemporâneos

Como o mundo das imagens, as cidades tornam-se cada vez mais complexas. Elas são o espaço da linguagem, de imagens e de várias escrituras, de "evocações e sonhos" que nos fazem lembrar algumas de suas partes e vivenciá-las não somente em seu espaço físico real, mas também em seu espaço midiático. A cidade traz em si sua história e torna-a visível na paisagem e nos muros, que consolidam e evidenciam o esgotamento da nossa organização social.

Nas cidades, os muros cumprem o papel de separar espaços diferentes que não devem ficar em contato direto, definem caminhos e o limite entre o espaço público e o privado, escondem quintais, restringem o olhar e impedem a comunicação entre um lado e outro. Na forma de uma barreira física, eles tornam real a existência de dois lados, afirmando a "impossibilidade do diálogo, da troca, da negociação entre as partes. Eles existem onde não existe solução. Eles são a não solução por excelência". (DUARTE, AMARAL, SANTOS, 2009)

Para nós, falar de muros urbanos significa tratar de uma superfície que se situa fora de um circuito mais elaborado de representações simbólicas na arquitetura. Alimentados pela cultura do medo e pela segregação social, os muros crescem a cada dia em número e dimensão. Por conta de sua grande visibilidade no espaço público, eles são apropriados de maneiras diversas e servem de suporte para inúmeras ações e discursos urbanos.

Ao olhar a paisagem urbana, qualquer um é capaz de observar a quantidade de imagens publicitárias, outdoors, grafites, placas de sinalização, cartazes que submergem na sobreposição de cores, mensagens e texturas. Os muros surgem como meio importante para veiculação de mensagens políticas, publicitárias, artísticas e culturais no contexto urbano. Eles constituem um importante registro das ações e reações sociais cujas formas de uso e apropriação dizem muito a respeito da cidade e de seus habitantes.

Pintura mural, grafite, pichação, estêncil, lambe-lambe e *sticker* são exemplos das formas de tomar e de ressignificar a cidade. Presentes em larga escala na cidade contemporânea, são expressões da arte de rua, próprias de uma estética juvenil, que se diferem tanto pelo estilo quanto pela técnica e que, por isso, precisam ser examinadas na complexidade de seus múltiplos significados e nas questões a ela inerentes. São manifestações visuais e, por isso, deixam marcas na cidade. Enquanto elemento da paisagem, elas cumprem uma função estética profunda e

imediata que está em total concordância com a vida cotidiana.

Essas manifestações visuais "documentam situações, estilos de vida, apontam atores sociais e rituais, revelam e alimentam imaginários, afetos, relações, medos, desejos e frustrações". (OLIVEIRA, 2007, p. 70) São práticas do dia a dia que despertam o convívio social, estimulam a construção de uma identidade e se opõem à indiferença da sociedade. Se antes estavam relacionadas a atividades marginais, com forte posição transgressora, destrutiva e combativa, atualmente também se propagam pelos centros urbanos como meio de comunicação social.

Quando realizadas sobre muros, as imagens tornam-se "um reconhecimento, uma vivência fixada, uma valoração fixada, e são modelo para o reconhecimento intersubjetivo futuro". (FLUSSER, 2013, p. 154) Elas estão nas ruas e são atiradas na cidade, pertencendo a todos, sem distinção de público. São colocadas diante do indivíduo que é levado a utilizá-la, decifrá-la e interpretá-la.

As imagens têm uma profundidade metafórica que remete a, pelo menos, um significado, elas já nascem carregadas de sentido e significação, mesmo que estes se mantenham ocultos ou ambíguos. Elas são polissêmicas e oferecem várias possíveis leituras. Em contrapartida, não podemos precisar se somos capazes de produzir algum conhecimento sobre aquilo que encontramos e vemos, já que, como nota Barthes (2011), os significados das imagens dependem muito mais do receptor, o leitor do objeto, que irá interpretá-los e significá-los de acordo com seu repertório e conhecimento de mundo. Quanto mais complexa for a integração de uma imagem às informações históricas acumuladas pelo sujeito, mais interessante ela será; quanto menos original ela for, mais confortavelmente poderá ser incorporada.

O muro informado visualmente surge como suporte e veículo da manifestação e da comunicação entre aquele que as produzem e o receptor. A imagem é, nessa acepção, mediadora da relação entre o artista e a sociedade. O artista é o indivíduo que aprendeu a codificar suas vivências, crenças, valores e aspirações e a transmiti-las por meio de imagens em uma superfície colorida. Quando ele cria uma imagem, ele o faz buscando seus sentidos e significados. Ele cria imagens porque está engajado na história e porque ele está pronto para tornar público o que até então era privado.

Partindo da ideia de cidade como "algo em movimento" e de intervir como "um gesto sobre o que está em movimento", Peixoto (2002) propõe o entendimento

de intervenção urbana a partir do princípio de ação e reação em que cada gesto provoca contínuas rearticulações, dando novas funções e sentidos para locais e serviços. Ao contribuir com o desenho espacial de diversas situações urbanas, a arte pública vem atribuir coerência aos lugares agora investidos pelos interesses imobiliários e institucionais que ocultam seus princípios de apropriação e de exclusão social.

Ao fazerem suas intervenções no espaço urbano, os artistas de rua modificam a cidade e superfícies arquitetônicas, transformando a paisagem continuamente e ressignificando ambientes sociais e culturais. Muitos deles relacionam-se com a paisagem urbana de forma crítica, buscando reverter alguns significados subjacentes aos espaços urbanos, incorporar novos significados aos existentes e, também, pôr em evidência contradições e conflitos próprios do lugar no qual estão inseridos.

Embora a função transgressora e inovadora da arte não possa ser domesticada, é crescente o número de iniciativas oficiais que estimulam a arte em espaços públicos. Em alguns casos, esse estímulo vem como meio de intermediar conflitos, e em outros, como recurso visual utilizado em intervenções urbanas. Paralelamente ao desenvolvimento da arte de rua, volta-se a olhar a cidade como um conjunto cujos espaços públicos tornam-se objetos de embelezamento e funcionalidade.

Em todo o mundo, corremos o risco de produzir imagens como se estas fossem um fim em si mesmo. Por sorte, percebi que uma bela imagem não representa um valor em si, mas ao contrário: assim como qualquer tipo de manifestação artística, as imagens liberam e afastam as pessoas da rotina e da lógica. Elas despertam no indivíduo emoções, associações, ideias e histórias, podendo esvaziar ou alimentar nossa imaginação. Uma imagem inserida na paisagem urbana pode ser capaz de destruir o fluxo, o caráter e o funcionamento das estruturas dramáticas das cidades. As imagens e a paisagem mudam como muda o mundo inventado pelo homem.

Referências

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *A cidade*. São Paulo: Contexto, 1992.

DUARTE, Cristovão Fernandes; AMARAL, Pedro Henrique Évora Esteves; SANTOS, Luisa Beatriz Barbosa. Para que servem os muros? *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 maio 2009.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado:* por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LEITE, Rogerio Proença. *Contra-usos da cidade*: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea. São Paulo: Editora Unicamp, 2004.

LEITE, Rogerio Proença. *Cultura e vida urbana*: ensaios sobre a cidade. São Cristóvão: Editora UFS, 2008.

OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. Estéticas juvenis: intervenções nos corpos e na metrópole. *Comunicação, mídia e consumo*, São Paulo, v. 4, n. 9, p. 63-86, mar. 2007.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Intervenções Urbanas:* Arte/ Cidade. São Paulo: Editora Senac, 2002.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WENDERS, Wim. A paisagem urbana. *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 181-189, 1994.

NARRATIVAS DA REGIÃO PORTUÁRIA DO RIO DE JANEIRO: AÇÕES ARTÍSTICAS, MANIFESTAÇÕES CULTURAIS E INTERVENÇÕES NO COTIDIANO

Carlaile José Rodrigues Souza
Universidade Federal Fluminense

A Região Portuária do Rio de Janeiro esteve "abandonada" por anos. Desde a década de 1980, com os primeiros projetos de revitalização e reestruturação desta área – Sagas[16], Prorio[17] e, posteriormente, com o Projeto Porto Maravilha, iniciado em 2009 – a região tornou-se foco de inúmeros investimentos no setor imobiliário, comercial, industrial e no âmbito da arte e da cultura.

16 Segundo Fernando Diniz Moreira e Eliana Miranda Araújo da Silva Soares (2007), o nome SAGAS é formado pelas iniciais dos três bairros – Santo Cristo, Gamboa e Saúde. Foi um projeto de proteção ao conjunto de imóveis que propunha nova legislação que preservasse o uso residencial e o patrimônio arquitetônico e cultural dessas áreas.

17 Segundo as autoras Márcia Frota Sigaud e Maria Madureira Pinho (2000), o ProRIO foi um projeto criado em 1998 que tinha como princípios básicos intensificar a articulação entre os diversos programas da Prefeitura do Rio de Janeiro, promovendo um conjunto de ações complementares à organização urbana que visavam reabilitar e valorizar o patrimônio urbanístico, paisagístico e arquitetônico do Morro da Conceição.

O Projeto Porto Maravilha – Operação Urbana Consorciada da Área de Especial Interesse Urbanístico (AEIU) da Região Portuária do Rio de Janeiro –, segundo a Prefeitura do Rio de Janeiro e empresas privadas que são parceiras no empreendimento[18], tem a finalidade de promover a reestruturação local por meio da ampliação, articulação e requalificação dos espaços públicos da região. A iniciativa surgiu aproveitando a realização da Copa do Mundo de Futebol, realizada no Brasil em 2014, e, principalmente, dos Jogos Olímpicos de 2016, no Rio de Janeiro.

Como o ocorrido em Barcelona, na Olimpíada de 1992, o projeto de candidatura do Rio de Janeiro para os Jogos Olímpicos está vinculado à revitalização da Região Portuária e obras na infraestrutura de seus bairros. De acordo com informações disponibilizadas no site do Projeto Porto Maravilha[19], a proposta prevê a preservação e valorização do patrimônio cultural, recuperação e restauro material do patrimônio artístico e arquitetônico, estímulo ao turismo e outras ações.

Desde o início das grandes obras na infraestrutura da Região, descobertas foram feitas como o Cais do Valongo e da Imperatriz, na Gamboa; equipamentos culturais foram instalados, como o Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR), inaugurado em 2012; e o Museu do Amanhã, aberto ao público este ano, ambos localizados no bairro Saúde, e outras ações que estão permitindo uma nova reconfiguração desta área.

Essas ações atraíram novos públicos, instituições públicas e privadas e atores sociais diversos. Ao mesmo tempo, artistas e grupos que atuam nas áreas da arte e cultura já existentes neste lugar tornaram-se mais visíveis. Com isso, ações artísticas e manifestações culturais foram realizadas mais frequentemente, (re) produzindo outras narrativas, em alguns casos atendo-se ao passado do lugar, outras introduzindo novos discursos, elementos, agentes sociais, linguagens e agregando elementos de outras culturas e tradições de lugares distintos. Um dos exemplos é a instalação da Casa do Maranhão, no bairro Gamboa, em que a

18 No âmbito do poder público, o Projeto Porto Maravilha é gerenciado pela Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP). No lado privado, a iniciativa é administrada pela Concessionária Porto Novo – contando com as construtoras OAS Ltda., Norberto Odebrecht Brasil S.A e Carioca Christiani-Nielsen Engenharia S.A, responsável pelas obras e que deterá a concessão da região por 15 anos. Disponível em http://www.portonovosa.com/pt-br/sobre-a-concessionaria. Acesso em 20/8/2016.

19 Disponível em http://portomaravilha.com.br/web/sup/OperUrbanaApresent.aspx. Acesso em 20/8/2016.

comunidade maranhense e adeptos se encontram, realizam eventos, oficinas, intercâmbios com grupos de cultura popular, mantendo suas tradições e as difundindo em solo carioca.

Em 2013, a Prefeitura do Rio de Janeiro, por meio da Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP), divulgou o edital Prêmio Porto Maravilha Cultural que pretendia premiar projetos culturais que valorizassem o patrimônio cultural imaterial da Região Portuária voltados à chamada Área de Especial Interesse Urbanístico (AEIU) da Região do Porto do Rio de Janeiro[20]. No total, R$ 2 milhões foram destinados a 20 propostas nas áreas de fotografia, audiovisual, teatro, dança, literatura e outras ações. As seguintes propostas de artistas, grupos e coletivos foram premiadas: Carnaval do B.E.M – Oficinas e Atividades Pré-Carnavalescas do Bloco Escravos da Mauá; Desfiles dos Blocos e Bandas da Liga Portuária; *Em Torno da Fábrica* – Fim de Semana do Livro no Porto; Mystérios e Novidades do Porto; Oficinas de História na Zona Portuária; Porto Aberto: A Memória Viva; Porto da Pequena África; Projeto Som e Samba Carioca; Roda de Samba da Pedra do Sal, de Mãos Dadas; Arte Arteira de Tia Lucia; Cabaré do Porto; Guia Acessível: Espaços Culturais e Gastronômicos do Porto Maravilha, Percorrido por Bicicleta; Histórias Afro Brasileiras, Cenas Itinerantes Ano I; Noite de Autógrafos; Pedra Que Samba; Porto de Memórias – Retratos em Postais; Porto em Foco: Registro Fotográfico das Transformações na Região Portuária; Prata Preta: Folia Sempre, Ditadura Nunca Mais – 50 Anos do Golpe de 64 no Brasil – Providência Sustentável[21].

Alguns projetos tiveram como proponentes artistas e grupos que possuem vínculos, que moram ou estão instalados na Região Portuária, enquanto outros participaram do edital por interesses diversos. Em nossa pesquisa, verificamos que parte das propostas foi executada, como as oficinas de História na Zona Portuária, realizadas no Cemitério dos Pretos Novos, por meio do Instituto dos Pretos Novos (IPN); o documentário *Pedra que Samba*, que conta a história do samba na Pedra do Sal, e outros. O projeto *Histórias Afro Brasileiras, Cenas Itinerantes*, realizado pelo grupo Periferia Cena Portuária, encenava parte da história da escravidão pelas ruas e espaços históricos marcantes da região do porto. A primeira cena era

20 Disponível em http://portomaravilha.com.br/materias/edital/edital-cultura.aspx. Acesso em 20/8/2016.

21 Disponível em http://portomaravilha.com.br/materias/premio-porto-maravilha/p-p-m.aspx. Acesso em 20/8/2016.

apresentada na Pedra do Sal; em seguida o Observatório do Valongo, seguindo ao Jardim Suspenso do Valongo, no Morro da Conceição, bairro Saúde. Os atores passavam, ainda, pelo Cais do Valongo e da Imperatriz, prosseguindo ao Centro Cultural José Bonifácio e finalizavam no Cemitério dos Pretos Novos, na Gamboa, apresentando e adaptando a encenação em cada espaço percorrido. A peça é apreciada, na maioria dos casos, por turistas, pesquisadores e outros interessados na região. No entanto, podemos observar que é apresentada nos espaços constituídos pela prefeitura como integrantes do Circuito da Herança Africana [22], promovido pela Prefeitura do Rio de Janeiro.

Assim, atestamos inúmeras formas de retratar a região, apresentando narrativas efetuadas por moradores deste lugar, que possuem vínculos diversos com a região, e atores sociais considerados "de fora". Refletir sobre essas narrativas é importante, pois cada um possui uma maneira de narrar, que pode ser apregoada ou não de ligações sentimentais e memoriais, e para visualizarmos os objetivos que esses projetos e ações alcançaram, respondendo a necessidades e vontades dos proponentes dos projetos e narrando histórias ou acontecimentos ocorridos na Região Portuária, seja no passado ou no presente, tais iniciativas também podem contribuir para camuflar processos de modernização da região que envolvem desocupação de famílias, gentrificação, entre outros fatores.

Essas narrativas focadas no cotidiano da região já eram elaboradas no período da escravidão, como as do pintor francês Jean-Baptiste Debret, publicadas em *Viagem Pitoresca e Histórica do Brasil (1989),* e do artista alemão Johann Moritz Rugendas, que registraram em suas telas o cotidiano da cidade que observavam àquela época no Brasil. As historiadoras Hebe Mattos e Martha Abreu, no artigo *Lugares do tráfico, lugares de memória: novos quilombos, patrimônio cultural e direito à reparação*, citam que "pelo testemunho do desenhista Rugendas, no início do século XIX, as áreas da Pedra do Sal e da Prainha serviram como primeira morada aos pretos novos que chegavam da África". (2013, p. 119)

Em *Viver na rua, viver a rua: usos e práticas da moradia escrava na Guanabara oitocentista*, Ynaê Lopes dos Santos (2011) salienta o relato de viajantes que

22 Segundo o site do Projeto Porto Maravilha, o Circuito Histórico e Arqueológico da Herança Africana é um projeto de políticas de valorização da memória e proteção do patrimônio da Região Portuária, formado por diversos monumentos históricos, como o Cais do Valongo e da Imperatriz, Cemitério dos Pretos Novos, Centro Cultural José Bonifácio, Largo do Depósito e Jardim Suspenso do Valongo. Disponível em http://portomaravilha.com.br/conteudo/ccjb.aspx. Acesso em 20/8/2016.

aportavam em terras brasileiras e relatavam o que presenciavam. Um deles é Debret, convidado a participar da Missão Francesa, em 1816, cujo objetivo era fundar a Escola de Belas Artes no Brasil. Durante sua estadia em terras brasileiras, o pintor observou o cotidiano e o representou em suas obras, demonstrando o trânsito entre a escravidão, os universos da casa e da rua realizados por escravos. Em sua observação da obra *Interior de casa de família pobre com escrava entregando dinheiro*, Santos (2011, p. 96) relata que:

> A cena retratada mostra uma escrava na sala da casa, com um cacho de bananas na cabeça entregando algumas moedas à sua jovem senhora. Segundo a imagem e os comentários de Debret, é evidente que se trata de uma família humilde. A própria casa dá os sinais de pobreza: casa ao rez do chão, com sala e cozinha pau a pique; a presença das galinhas no interior reforça a rusticidade da moradia. Debret ainda afirmou que aquela única escrava era responsável pelo sustento da família, pois era ela quem saía às ruas em busca de trabalho, e por isso mesmo, quem trazia dinheiro para suas senhoras, sem especificar que atividades a cativa realizava. Mesmo retratando uma família pobre em cuja residência as senhoras e a escrava dividiam o mesmo espaço, por meio da postura e da posição das personagens, o francês deixou claro que estava mostrando uma relação de poder independentemente da condição econômica. O exame dessa cena indica a complexidade dos arranjos domésticos. (SANTOS, 2011, p. 96)

Também rememoramos os fotógrafos carioca Marc Ferrez, o alagoano Augusto Malta e o espanhol Juan Gutierrez que, por meio de fotografias, retrataram as transformações da cidade do Rio de Janeiro, entre elas as mudanças na Região Portuária. Desses artistas e fotógrafos que citamos, apenas um era originário do estado do Rio de Janeiro, enquanto os outros eram de outros países e estados. Tal característica é importante, uma vez que mesmo vivendo em terras brasileiras ou cariocas, a visão inicial que imprimiam à região era sob um olhar "de fora". Interessa-nos retratar que essa visão externa influencia na produção de obras sob diversos aspectos. Néstor Garcia Canclini (2006, p. 21) relata que:

> O antropólogo chega à cidade a pé, o sociólogo de carro e pela pista principal, o comunicólogo de avião. Cada um registra o que pode, constrói uma visão diferente, portanto, parcial. Há uma quarta perspectiva, a do historiador, que não se adquire entrando, mas saindo da cidade, partindo de seu centro antigo em direção aos seus limites contemporâneos. (CANCLINI, 2006, p. 21)

De acordo com nossa vivência na região – com uma perspectiva "de fora" – fomos surpreendidos com os questionamentos sobre a produção desses agentes externos à região. Neste sentido, também remetemos a Clifford Geertz, que enfatiza que "este processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural, é sempre um processo local". (2009, p. 146)

Descrevendo a região

Em *História dos Bairros – Gamboa, Saúde, Santo Cristo*, Cardoso *et al*. citam que "a cidade velha cresceu dentro de um quadrilátero delimitado pelos morros do Castelo, Santo Antônio, São Bento e Conceição[23]". (1987, p. 20) A Região Portuária foi um dos primeiros lugares de chegada nesta cidade para muitos viajantes, desbravadores, realeza, aristocratas, marinheiros, comerciantes, escravos, povos de muitos cantos do mundo que tiveram que forjar sua sobrevivência neste território diversificado e simbólico do Rio de Janeiro.

A abertura dos portos a outras nações, em 1808, após a vinda da família real ao Brasil para evitar invasões francesas e estabelecer a comercialização de mercadorias internas, também favoreceu a progressiva ocupação da Região Portuária. Com a determinação de Dom João, príncipe regente de Portugal, para exportação de produtos às consideradas nações amigas da monarquia portuguesa, a atividade portuária se intensificou e o número de trabalhadores que almejava um emprego nesta área aumentou.

A crescente atividade portuária impulsionou o deslocamento de famílias aos morros e planícies próximas ao Porto do Rio de Janeiro, a construção de vias para

23 Dos morros citados e que ainda existem na cidade, apenas o da Conceição possui características residenciais. O Castelo foi derrubado, o Morro de Santo Antônio está localizado no centro do Rio de Janeiro, onde, atualmente, abriga o Convento de Santo Antônio. Disponível em http://conventosantoantonio.org.br/historico. Acesso em 20/8/2016.Já o Morro de São Bento abriga o Mosteiro de São Bento e o Colégio São Bento, também no centro do Rio de Janeiro. Disponível em http://www.osb.org.br/mosteiro/index.php. Acesso em 20/8/ 2016.

circulação e ligação para outros locais que se formavam, possibilitando, assim, que surgissem os bairros Gamboa, Santo Cristo e Saúde, o último onde está localizado o Morro da Conceição.

Demarcando outros pontos de destaque e que foram determinantes para a história do Rio de Janeiro, destacamos a Praça Onze, localizada no bairro Estácio, que já foi considerado parte da Região Portuária, e, especialmente, a Pedra do Sal. Da antiga Praça Onze encontramos poucos vestígios. Da Pedra do Sal, resistente, ainda vemos degraus esculpidos na grande pedra e onde acontecem manifestações voltadas ao povo de santo e sendo mantida parte da tradição dos antepassados dos escravos.

A Pedra do Sal [24] é um dos lugares no Rio de Janeiro – juntamente com a Praça Onze – em que o samba, os ranchos e o carnaval carioca historicamente se destacaram. Tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac) desde 1984, é considerada local sagrado devido aos rituais e oferendas ali depositadas em culto às entidades espirituais cultuadas pelos escravos e pertence ao Circuito Histórico e Arqueológico da Herança Africana. Nos últimos 10 anos, tem sido foco de conflitos judiciais e étnicos, como a reivindicação almejada pelos moradores para o reconhecimento da área como Quilombo da Pedra do Sal [25], devido sua ocupação empreendida por ex-escravos e seus descendentes.

Devido à expansão da atividade portuária, grupos de baianos, ex-escravos, estivadores e outros trabalhadores negros – principalmente escravos libertos –, que atuavam como carregadores nos cais de atracação e nos trapiches e visualizavam no Rio de Janeiro a possibilidade de emprego, se instalaram no bairro Saúde devido ao baixo custo de moradia e à proximidade com o porto, uma vez que o emprego mais atrativo era na estiva. Eles trouxeram seus ritos e cultos aos ancestrais e entidades espirituais, fazem oferendas e começam a tornar o local um ponto de referência da cultura negra e do candomblé.

24 Na Pedra do Sal era descarregado o sal das embarcações que aportavam nas proximidades. Naquela época, em meados do século XVII, a água do mar batia na pedra e no grande muro da Igreja São Francisco da Prainha. Os nomes dos espaços, inclusive, devem-se à proximidade com o mar, que com os aterros para a construção de ruas e obras do Porto do Rio de Janeiro se afastaram da Baía de Guanabara.

25 De acordo com o Decreto 4.887, de 20 de novembro de 2003, são remanescentes das comunidades dos quilombos "os grupos étnico-raciais, segundo critérios de autoatribuição, com trajetória histórica própria, dotados de relações territoriais específicas, com presunção de ancestralidade negra relacionada com a resistência à opressão histórica sofrida".

Em *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias*, o escritor Nei Lopes relata o surgimento e a expansão, no Rio de Janeiro, de estilos musicais oriundos da população negra de outras regiões do Brasil e suas influências culturais. (1992, p. 7) O autor reforça que esse processo permitiu o reconhecimento e a importância de personagens como baianos, trabalhadores negros e escravos libertos que chegavam à Pedra do Sal. Essa miscigenação, com o passar dos anos, teve como consequência, segundo o escritor, "um caldeamento de valores, com expressivos reflexos no campo cultural".

Na Região Portuária existem muitos outros espaços e monumentos importantes, como o Cemitério dos Ingleses, o Centro Cultural José Bonifácio, na Gamboa, entre outros que serão descritos e incorporados ao contexto dos lugares em que estão inseridos no desenvolvimento desta pesquisa.

Mapas: versões visuais

Na pesquisa, encontramos outras maneiras de representar e de narrativas. Remeteremos a versões visuais a respeito da região, que incorporam e veiculam interesses e formas de avaliar e conceber espaços ocupados coletivamente, interferindo nas maneiras por meio das quais são concebidos e experimentados por diferentes atos sociais. Entendemos que sem uma análise exaustiva, estamos nos referindo a ocorrências estudadas por pesquisadores, acionadas frequentemente pelo poder público e agências particulares, que circulam e são recriadas pelos moradores da região, não de modo homogêneo ou consensual.

Com o surgimento de outras ocupações e realização de intervenções urbanas na infraestrutura da Região Portuária pelo poder público e empresas privadas, a configuração da área tem se alterado e sido apresentada de diferentes formas. Uma delas é por meio de mapas, elaborados pela Prefeitura do Rio de Janeiro, pelo Projeto Porto Maravilha, Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR) e por artistas do Morro da Conceição. Em dois deles, verificamos as transformações propostas na infraestrutura da região, dentre elas a alteração dos limites de bairros e outras modificações. Essa representação efetuada pelo poder público e empresas privadas indica, com ênfase, os locais considerados "atrativos" [26].

26 Essa definição foi encontrada no site do Projeto Porto Maravilha. Disponível em http://portomaravilha.com.br/web/direito/conhecaRegiao.aspx. Acesso em 20/8/2016.

Rudolf Arnheim (1989), em seu texto *A Percepção de Mapas*, descreve as formas de leitura visual encontradas em mapas e maneiras de reconhecimento de uma informação ali destacada. O autor ressalta que os elementos constituintes em mapas são apresentados por meio de desenhos, pintura, cores, traços e distribuição ordenada dos ambientes, buscando uma compreensão objetiva do ser humano. De acordo com Arnheim:

> Em uma imagem simbólica como um mapa, nenhum detalhe está hermeticamente desvinculado de seu contexto. Os mapas desencorajam o isolamento de detalhes singulares. Asseguram a continuidade do mundo real. Mostram as coisas no seu ambiente e, portanto, exigem um discernimento mais ativo da parte do usuário, a quem se oferece mais informação do que veio buscar; o usuário, porém, também é convidado a olhar para as coisas com inteligência. Uma maneira de olhar as coisas inteligentemente é vê-las no seu contexto. (ARNHEIM, 1989, p. 206)

No mapa elaborado pelo Porto Maravilha, um levantamento foi realizado dos pontos turísticos e de comércio, espaços de entretenimento – boates e bares –, religiosos – igrejas –, equipamentos culturais – como museus e teatros –, entre outros da Região Portuária. Esses lugares, em um total de 107, foram divididos em 14 categorias. A grande quantidade de elementos "atrativos" apresenta paradoxos do que se pretende valorizar, uma vez que os critérios adotados para essa valorização são difusos. Para Arnheim, "um mapa que contém um máximo de detalhes torna mais difícil a apreensão dos elementos essenciais". (1989, p. 212)

Um segundo mapa do Projeto Porto Maravilha apresenta a proposta de divisão da Região Portuária em 11 núcleos homogêneos [27]. Essa representação contempla a Praça Mauá, Saúde, Gamboa, Morro da Conceição, Santo Cristo, Nova Rua Larga, Morros da Providência e Livramento, Linha Férrea, Senador Pompeu, Morro do Pinto e Porto Olímpico. Em cada setor, foram destacados espaços e elementos que são considerados representativos da cidade do Rio de Janeiro cuja finalidade seria "evidenciar suas peculiaridades e seu potencial de desenvolvimento"[28].

27 Disponível em http://portomaravilha.com.br/web/direito/conhecaRegiao.aspx. Acesso em 20/8/2016.

28 Disponível em http://portomaravilha.com.br/web/direito/conhecaRegiao.aspx. Acesso em 20/8/2016.

As duas representações do mapa foram elaboradas com base nas intervenções urbanas ocorridas na infraestrutura dessas regiões, mostrando os impactos das obras e apontando as alterações que estão para acontecer. No instante em que o poder público e as empresas privadas determinam lugares considerados importantes de uma região em detrimento de outros, essas áreas são reconfiguradas e, ao mesmo tempo em que é propagada a intenção de dinamizar o trânsito, melhorar a mobilidade, visibilidade e conforto aos seus usuários, essas configurações alteram o conhecimento que o residente tem de sua localidade, seu cotidiano e as relações sociais entre eles, muitas vezes correspondendo a transformações efetivas em suas práticas.

Giulio Carlo Argan (2005), em *História da Arte como história da cidade*, apresenta textos que dialogam sobre os espaços do meio urbano, a arte e o sujeito imerso no complexo citadino. Em seu estudo, vincula a arte à construção do meio urbano e às relações sociais entre os sujeitos, sinalizando preocupação com a valorização de determinados espaços em detrimento de outros. De acordo com Argan, "a atribuição de valor histórico e artístico não apenas aos monumentos, mas também às partes remanescentes de tecidos urbanos antigos, ainda depende certamente de um juízo acerca da historicidade deles". (2005, p. 77)

Um terceiro mapa analisado, do projeto *O Morro e o Mar*, foi elaborado pelo Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR), destacam-se os ateliês e a descrição dos lugares considerados "atrativos", além de outros pontos atrativos no Morro da Conceição e bairros Gamboa, como o Sítio Arqueológico da Avenida Barão de Tefé, Jardim Suspenso do Valongo, Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Fortaleza da Conceição, Palácio Episcopal, Café Imaculada, Edifício A Noite, Praça Mauá, Restaurante Galeria Sacabral, Igreja e Largo São Francisco da Prainha, Pedra do Sal, entre outros espaços.

O mapa contempla, basicamente, os espaços com potencial turístico e apresenta a região induzindo a considerar como importantes os locais sublinhados pelo MAR. Porém, tendo em vista que esse mapa é um instrumento de referência e localização durante visitas guiadas, nas quais um profissional de turismo explica com mais detalhes os percursos, histórias e o que eram – são – os espaços ali instalados, existiria neste processo, segundo Arnheim "a imaginação alimentada pela experiência", que evoca imagens por meio das ilustrações no papel "a partir dos reservatórios da memória do observador". (1989, p. 205)

Um quarto mapa que analisamos foi desenvolvido pelos artistas do Projeto Mauá. A apresentação é diferenciada se comparada ao mapa do MAR, seja pela maior quantidade de ateliês seja pela definição dos lugares "atrativos", definidos anteriormente. Além dos espaços considerados relevantes, o mapa excluiu outros, como a Pedra do Sal e o Sítio Arqueológico do Valongo. Ali, os artistas estão inseridos no mesmo contexto dos modelos anteriores, com seus espaços de criação considerados "atrativos", citados com a mesma importância e destaque que outros monumentos históricos ou pontos turísticos. As definições de locais importantes neste mapa possuem critérios, apesar de difusos, que se ligam à história de cada lugar e ao que se pretende valorizar.

Turistas

Importantes por operarem um olhar "de fora" a determinados lugares da Região portuária, turistas e visitantes – os últimos apontados como moradores de outras áreas do Rio de Janeiro que, eventualmente, usufruem os espaços desta região – destacam-se por modificarem o significado do lugar por meio de suas impressões e o reconfiguram devido às formas específicas de olhá-los, seja como espaços de lazer, apreciação, de passagem ou em suas maneiras de colecionar imagens por meio de fotografias.

Marc Augè (2010), em *Antropologia da Mobilidade*, apresenta textos nos quais reflete sobre as práticas do turismo, as migrações, redes de comunicação, além dos conceitos de fronteira, urbanização e outros aspectos. No capítulo *O escândalo do turismo*, elabora uma analogia entre o turista e o etnólogo, argumentando que ambos viajam para esses lugares, porém, o primeiro busca colecionar lembranças e sua temporada é momentânea, enquanto o segundo investiga e prossegue no local por mais tempo. Segundo Augè:

> O turista, nas versões mais recentes e mais luxuosas da atividade turística, quer, ao mesmo tempo, seu conforto físico e sua tranquilidade psicológica, mesmo quando tem a alma de um viajante que gostaria de se aventurar. Ele consome o exotismo, a areia, o mar, o sol e as paisagens (para não falar de outros eventuais tipos de consumo), mas ele se sente em casa mesmo quando está em outro lugar. (AUGÈ, 2010, p. 74-75)

A prática e o papel do turista, em muitos casos, não criam vínculo com o lugar. Essa condição é mencionada por Augè, destacando que "o turista não escreve, evidentemente, um estudo sobre as populações sobre as quais ele cruza, mas, às vezes, suas fotos, seus filmes e seus postais constituem, ao final, uma espécie de obra, ao menos um inventário de sua experiência". (2010, p. 77)

De algum modo, roteiros, relações sociais e uma parte considerável do que o lugar significa já estão estabelecidos para alguns turistas e moradores. Para outros, citando Michel de Certeau, "sair de casa, andar pela rua é efetuar um ato cultural, não arbitrário: inscreve o habitante em uma rede de sinais sociais que lhe são preexistentes (os vizinhos, a configuração dos lugares etc.)". (2012, p. 43)

Ações artísticas e manifestações culturais

As ações artísticas e manifestações culturais realizadas na Região Portuária são, de certo modo, utilizadas como estratégias para o crescimento econômico e o estímulo ao turismo da região, pois as iniciativas para revitalização das áreas portuárias preveem esse retorno financeiro. No artigo *Museus e cidade: o caso do MAR na Zona Portuária do Rio de Janeiro*, Sabrina Parracho Sant'Anna (2013) descreveu as negociações para a instalação do MAR, os conflitos políticos gerados com as diversas propostas para sua construção, discursos oficiais e a possibilidade da edificação desse equipamento cultural na região que agregasse uma rede de agentes sociais que, de certo modo, suscitaria o debate do papel do museu.

Analisando documentos e reportagens jornalísticas que informavam a condução do processo para edificação da instituição, a pesquisadora ressalta que, além do incentivo à arte e à cultura, os poderes público e privado e outras instituições envolvidas na elaboração do projeto objetivavam o retorno financeiro e o incremento do fluxo turístico. As negociações duraram mais de 10 anos. Neste tempo, artistas do Rio de Janeiro se posicionaram contra a construção do Museu, denunciando, conforme aponta Sant'anna, o processo de gentrificação, a "espetacularização" e a "impossibilidade de consenso". (2013, p. 47) No entanto, diferente do projeto inicial, que pretendia ser uma filial da famosa Fundação Solomon Guggenheim – mantenedora de diversos museus internacionais –, e após polêmicas e discussões sobre sua construção, o MAR passou a ser interpretado, de acordo com a pesquisadora, como revelador "do polo de economia criativa que tem se criado na região".

A autora ressalta que:

> A nova sede do MAR se inscreve, portanto, em uma série de políticas baseadas na ideia de que é preciso criar novos mercados para a produção brasileira de bens de cultura. Trata-se, simultaneamente, de centrar o desenvolvimento da região na criação de um polo de consumo cultural, ampliando as fronteiras e incluindo novos consumidores, mas também de transformar a Zona Portuária em uma espécie de vitrine internacional, capaz de atrair turistas, uma classe criativa e mercado. O MAR se presta, portanto, a construir uma imagem da cidade cuja eficácia se mede de mais a mais pelo que se fala sobre ou pela quantidade de vezes que é acessada. (SANT'ANNA, 2013, p. 51)

Leopoldo Guilherme Pio (2012), por sua vez, investiga iniciativas no âmbito cultural empreendidas e visadas na Região Portuária, descrevendo os processos de intervenção urbana realizados pelo Projeto Porto Maravilha, os discursos de memória da cidade e os investimentos nesta área. Em seu artigo *A revitalização do Porto do Rio de Janeiro: memória e cultura como centralidades na organização da sociedade contemporânea*, o autor relata que as transformações na infraestrutura foram inspiradas em modelos internacionais empregados em países como Estados Unidos, Holanda, Hong Kong, Índia, Inglaterra, Espanha e Argentina, e nos estados brasileiros Maranhão, Espírito Santo e São Paulo.

Pio declara que as intervenções urbanas na infraestrutura do Rio de Janeiro e do entorno do porto podem ser interpretadas "como mais um ato de reinvenção da identidade da cidade". (2012, p. 309-310) O autor completa que "a necessidade de renovar a economia e a identidade urbana da cidade justifica a recuperação de centros históricos e áreas portuárias, vistas como locais de implantação de novas áreas comerciais e habitacionais". (2012, p. 309-310)

Neste cenário, também remetemos à pesquisa de Alain Quemin (2008) ao acompanhar a edição de 2003 do *Nuit Blanche* [29], um evento de arte que aconteceu entre a noite de 4 e 5 de outubro na França, em que vários ateliês permaneceram abertos para o público e diversas atrações movimentaram as regiões contempladas

29 Traduzindo, *Nuit Blanche* significa "noite em claro". Ver em Quemin, 2008.

pela ação. O estudo originou o artigo *A arte contemporânea no decorrer de uma noite: um olhar sociológico sobre a Nuit Blanche 2013 e sua recepção pelo público*. Nele, o pesquisador ressalta o sucesso do evento e a participação em massa da população, um número estimado em mais de um milhão de pessoas que se dirigiram aos locais onde as exposições de arte aconteceram, as práticas coletivas observadas, e destaca os possíveis motivos que fez a iniciativa ser bem recebida pelo público. Quemin ressalta que:

> Ao ser apresentada a um grande número de pessoas, a arte contemporânea pode se tornar uma realidade não mais hermética ou repulsiva, mas acolhedora, expondo ainda mais sua abertura, que funciona como uma passagem em direção a outras realidades, que se abrem sobre a cidade, sobre seus diferentes lugares e até mesmo sobre outros personagens encontrados durante a noite e com os quais se inicia um contato. (QUEMIN, 2008, p. 200-201)

Áreas consideradas históricas se tornam regiões em que a cultura e a arte são vistas como fatores de valorização econômica e imobiliária, cuja pretensão é recriar espaços "atrativos" para a cidade, empresários, turistas e moradores de outras regiões que buscam esses locais para montar empreendimentos e, antes pouco exploradas, vistas como locais para moradia. Os artistas, de certo modo, correm o risco de se tornarem "inimigos" dos moradores que esperam viver em suas áreas sem terem seu modo de viver abalado ou tendo que lidar com os interesses de especuladores imobiliários.

Nossa contribuição, a partir desta pesquisa, está voltada para a inclusão enfática dos fenômenos artísticos, dos elementos da vida social que fazem com que os indivíduos produzam coletivamente significados para a arte. Se ela fará ou não sentido para suas vidas, se será ou não apreciada positivamente, o fato é que ela tem a ver com práticas coletivas de ocupação do espaço em que a arte é experimentada, com formas dos indivíduos se relacionarem com ações implicadas também com nossas experiências e com dimensões relevantes de sua vida coletiva.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

AUGÈ, Marc. *Por uma antropologia da mobilidade.* Maceió: EDUFAL; UNESP, 2010.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: USP, 2006.

CARDOSO, Elizabeth Dezouzart *et al*. *História dos bairros Saúde, Gamboa, Santo Cristo.* Rio de Janeiro: Index, 1987.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 2012.

LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical:* partido-alto, calango, chula e outras cantorias. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. Lugares do tráfico, lugares de memória: novos quilombos, patrimônio cultural e direito à reparação. In MATTOS, Hebe (org). *Diáspora negra e lugares de memória:* A história oculta das propriedades voltada para o tráfico clandestino de escravos no Brasil imperial. Niterói: UFF, 2013.

MOREIRA, Fernando Diniz; SOARES, Eliana Miranda Araújo da Silva. Preservação do patrimônio cultural e reabilitação urbana: o caso da Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro*. Revista Da Vinci*, Curitiba, v. 4 , n. 1, p. 101-120, 2007.

PIO, Leopoldo Guilherme. A revitalização do porto do Rio de Janeiro: memória e cultura como centralidades na organização da sociedade contemporânea. In SANTOS, Angela Moulin S. Penalva; MARAFON, Glaucio Jose; SANT'ANNA, Maria Josefina Gabriel (orgs.). *Rio de Janeiro: um território em transformação.* Rio de Janeiro: Gramma, 2012.

QUEMIN, Alain. A arte contemporânea no decorrer de uma noite: um olhar sociológico sobre a Nuit Blanche 2003 e sua recepção pelo público. In BUENO,

Maria Lucia; CAMARGO, Luiz Octávio (orgs.). *Cultura e Consumo.* estilos de vida na comtemporaneidade. São Paulo: Senac, 2008.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. Museus e cidade: o caso do MAR na Zona Portuária do Rio de Janeiro. *O público e o privado* (Revista do Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas da Universidade Estadual do Ceará), n. 22, 2013.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. Viver na rua, viver a rua: usos e práticas da moradia escrava na Guanabara oitocentista: In: SOARES, Mariza de Carvalho; BEZERRA, Nielson Rosa (orgs.). *Escravidão africana no Recôncavo da Guanabara (séculos XIII--XIX).* Niterói: UFF, 2011.

SIGAUD, Márcia Frota: PINHO, Maria Madureira. *Morro da Conceição: da memória o futuro.* Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

CORPO À ESCUTA: IMPROVISAÇÃO LIVRE E DESROSTIFICAÇÃO DO MÚSICO

Antonio Layton Souza Maia
Universidade Federal do Ceará

> No tempo deste ataque, antes do som propriamente dito, há a fricção do batimento, entre fora e dentro, na prega/desprega de uma dança esboçada: há a elevação de um corpo, o espaçamento.
>
> --- Jean-Luc Nancy

Podemos dividir rapidamente a improvisação em música em dois tipos: idiomática e livre. A primeira se define por manter certas estruturas caras ao discurso musical – o tonalismo e as escalas musicais, principalmente. A segunda não se apega a essas estruturas e se constrói muito mais como acontecimento musical que propriamente obra musical. Em outros termos, uma improvisação livre torna sonoras diversas forças não-sonoras que se dão, se traçam no encontro dos improvisadores. (FERRAZ, 2005) Uma improvisação idiomática também se

dá e surge no/do encontro dos músicos improvisadores; no entanto, a grande divergência reside no fato de que ela está sujeita a toda uma economia dos sons que define a quais sons seria garantido o título de "sons musicais" e a quais, não.

Grande esforço promovido pelas músicas barroca e clássica foi, de certa forma, sistematizar este funcionamento através do sistema temperado de sons que definiu nos instrumentos musicais "eruditos" – digamos assim – doze notas[30], e fez com que aqueles capazes de tirarem muito mais do que isso fossem também submetidos a este sistema – o trombone, por exemplo; ademais, os sons destes "instrumentos naturais" que estivessem fora da frequência sonora definida nas doze notas foram taxadas "desafinadas". As escalas então começaram a se definir como elemento básico não só para a composição musical, mas também para a musicalização. Através das escalas proliferam-se o tonalismo e o sistema harmônico funcional.

(Se observamos o trabalho desenvolvido por um improvisador idiomático, muito comum em jazz bands, big bands ou orquestras, percebemos que é sustentado pelo desenvolvimento das escalas – não necessariamente tonais. Um improvisador deve ser o instrumentista com grande capacidade técnica e domínio do instrumento: um domador. Por este motivo, em oficinas de improvisação idiomática, os primeiros exercícios envolvem escalas musicais.)

Estes três pilares – sistema temperado, tonalismo, harmonia funcional –, acreditamos serem os responsáveis por estabelecer a escuta que ainda domina o discurso musical, mesmo depois da superação da harmonia funcional por Debussy, do tonalismo pelo dodecafonismo[31] e do sistema temperado pela música concreta que ampliou o conceito de instrumento musical, ou melhor, que o superou, encaminhando para o que Pierre Schaeffer (apud FERRAZ, 2005) chamou objetos sonoros. Essa escuta tradicional, que Silvio Ferraz com Schaeffer nomeia "escuta musical", é marcada pela significação das notas, das melodias e harmonias, da

30 O sistema temperado diferencia-se do sistema natural que não possui esta marcação dos doze sons – a voz humana, por exemplo, ou um trombone seria um instrumento natural cujos sons escorrem uns nos outros; um saxofone, contudo, é um instrumento temperado cujos sons estão divididos uns dos outros por espaços denominados semitons (o intervalo mínimo na música ocidental; nos instrumentos naturais ou na música indiana, o intervalo entre os sons, se quiséssemos traçar um paralelo. seria o *coma*, a menor diferença entre dois sons que o ouvido humano é capaz de perceber).

31 Movimento liderado pelo compositor Arnold Schoenberg que, ao invés de compor por escalas que demarcavam um centro tonal que sempre retornava, propôs compor por meio de séries que conti-vessem os dois sons do sistema temperado, de modo que todos os sons fossem tocados mais ou menos o mesmo número de vezes, evitando assim a marcação de centros tonais. (BENNETT, 1986)

busca por um sentido do som. Além disso, as diversas sonoridades são sintetizadas a nomes de instrumentos, o que implica: o "objeto" da música não é o som, mas o instrumento musical, de onde deveríamos *discriminar* todas as sonoridades que empregaríamos na construção d*A Música*. Desse modo, a

> musicalidade tradicional [é] constituída de duas faces: de um lado, é música tudo aquilo que venha de um instrumento musical ou algo parecido; de outro, a ideia de música estaria relacionada a abstrações que propunham a musicalidade como um jogo de relações sonoras [as escalas diatônicas e cromáticas ou a progressão harmônica]. (FERRAZ, 2005, p. 53-4)

Em contraponto, Schaeffer define uma "escuta musicista" que distingue ataques, timbres e nuances de expressão; uma escuta mais "técnica", segundo ele, capaz de extrair material composicional de uma cena, uma "história", um território que o próprio som desenhou. O som, neste momento, ultrapassa a ideia de forma (e de matéria, segundo Silvio Ferraz) e passa a ser encarado como linha abstrata, linha de fuga desenhando tantos outros territórios... outras paisagens.

Precisamos admitir então que os instrumentos musicais produzem, antes de tudo, sons e não notas musicais[32]. (FERRAZ, 2005) Esses instrumentos musicais "eruditos" se configuram dispositivos de disparo e de reprodução de sons, mas não chegam a produzir, inventar sonoridades. A escuta da música tradicional definiu, portanto, instrumentos-referência que agregam e sustentam sua política de escuta que encarcerou a escuta não apenas em doze notas, mas, sobretudo, no ouvido.

(Este texto não intenta eliminar a música tradicional e o sistema de escuta tradicional. Trata-se muito mais de mostrar aquilo que se despotencializa nesse agenciamento de escuta e buscar linhas de fuga que saltem e criem outras escutas. A música tradicional e o sistema tonal foram, de fato, etapas muito importantes na história da música, mas que definem sonoridades caras a séculos passados.

32 "Não há nada que fale de sons em uma partitura e, quando falamos dos quatro parâmetros do som, não estamos falando de sons, e sim de notas musicais [...] A nota musical muito pouco guarda da escuta [...] de um som. De um lado, se relaciona com o sistema de notação do canto, um mecanismo de memorização, de outro, com um *dispositivo mecânico* de reprodução de sons em instrumentos". (FERRAZ, 2005, p. 58, grifo nosso)

Perguntamo-nos: por que insistimos nesta escuta, neste saudosismo das paisagens que ficaram marcadas nas partituras de Bach, Chopin, Beethoven?)

A escuta musical se tornou uma atividade racionalista. Trata-se não mais da ordem dos afetos, mas de conseguir *destilar* das sonoridades referências que produzam significação, *um* sentido. A escuta musical vai a um concerto não para ser atravessada pelas sonoridades – na verdade, ela se parece muito mais com uma bola maciça de ouro –, mas para inspecionar se os músicos estão afinados, quais acordes produzem e como se relacionam na cadeia harmônica, quão cintilante é a melodia e a capacidade técnica do solista. Quando falamos que a escuta se reduziu ao ouvido, queremos dizer justamente o quanto a escuta se encarcerou e se acorrentou ao sentido, à verdade.

Jean-Luc Nancy (2014), no entanto, trata a escuta como uma potência de suspensão do sentido. Primeiramente, aliás, ele traça uma diferença entre escutar e ouvir (também marcada por Pierre Schaeffer e Hubert Godard). Ouvir seria a disposição racional da audição, a escuta tradicional que comentamos, uma escuta banal para Schaeffer, simples para Nancy. Escutar, no entanto, seria o estado atento do sentido, propriamente sensível, diria Nancy, que toca e cria mundos, territórios. Deste modo,

> Se a *escuta* se distingue do *ouvir* ou do entender [*entendre*], ao mesmo tempo, como a sua abertura (o seu ataque) e como a sua extremidade intensificada, quer dizer, reaberta para além da compreensão (do sentido) e para-além do acordo ou da harmonia (do *acordo* ou da *resolução* em sentido musical), isso significa forçosamente que *a escuta está à escuta de outra coisa que não do sentido no seu sentido significante*. (NANCY, 2014, p. 56, *grifos no original*, grifo nosso)

A potência da improvisação livre está exatamente na criação de espaço capaz de abrir essa escuta, de livrá-la do ouvido, ou, mais precisamente, fazer perceber que a escuta é corporal antes de ser auditiva: a música não é criada nem pelo músico, nem pelo instrumento musical, mas por um agenciamento desses corpos misturados, tocando-se e ressoando um no outro, um com o outro. (NANCY, 2014)

Sentados em círculo com diversos instrumentos à sua frente, muitos nunca ouvidos, músicos e não-músicos são convidados a experimentar outras sonoridades, outros encontros[33]. Através de exercícios de improvisação livre sistematizados pela musicóloga Chefa Alonso (2008) – não damos conta de abandonar todas as linhas de referência de uma vez –, os improvisadores permitem-se ser tocados por estes instrumentos. Alguns preferem permanecer em seus territórios já conhecidos, seja por conforto, receio ou para aproveitar a improvisação como espaço de desenvolvimento da técnica do instrumento – o que não deixa de criar uma linha de contato entre o corpo do músico e o corpo do instrumento musical. Com o passar dos exercícios, percebe-se que a escuta – e aqui não podemos esquecer que se trata de produzir acontecimento sonoro[34] e não meramente reproduzir sonoramente as notações silenciosas prensadas sobre uma folha de papel – precisa ser intensificada, precisa ser capaz de tocar o outro. (Em um dos exercícios, por exemplo, os improvisadores alternam solos e duos. Nos duos, experimenta-se a necessidade deste contato com a escuta, mas sem que necessariamente os corpos entrem em sintonia, consonância de propostas de improviso; não se trata primariamente de retornar a uma harmonia dos corpos enquanto sua "pacificação", resolução de tensões – foi isto que a escuta tradicional proporcionou ao ouvido durante séculos –, mas de fazer com que os músicos percebam que possuem um corpo que ressoa [n]estas forças. Ressonância aqui não seria sinônimo de sintonia).

Aos poucos, as rodas de improvisação livre derretem os rostos[35] dos músicos e *destronam* a superespecialização exigida pelas orquestras. Não é necessário mais meses, anos de estudo técnico para se tocar uma peça; a música se faz ali, na abertura daqueles corpos – nas suas cavernas, fossas, teclas, palhetas, unhas, bocas, boquilhas, bocais, pregas vocais. Ao mesmo tempo, a relação do improvisador

33 Referimo-nos a partir daqui ao processo de 2015 do grupo de pesquisa Sonoridades Múltiplas coordenado pela Profa. Consiglia Latorre do curso de Música da Universidade Federal do Ceará. O grupo trabalha com improvisação livre desde 2012 numa perspectiva de hibridização de linguagens artísticas (música, artes da cena, audiovisual, principalmente), mas em 2015 promoveu oficinas de improvisação livre para os alunos do curso de graduação em Música – a grande maioria estava cursando o segundo semestre do curso na época.

34 "é exatamente disto que se trata [a improvisação livre]: uma continuidade musical presentificada (em tempo real), pensamentos musicais em ação e interação a partir do desejo e da vontade de potência dos músicos em estabelecer um plano de consistência" (COSTA, 2007, p. 144).

35 "Não se trata absolutamente de tomar uma parte do corpo para fazê-la *assemelhar-se* a um rosto, ou representar um rosto de sonho como em uma nuvem. Nenhum antropomorfismo. A rostificação não opera por semelhança, mas por ordem de razões. É uma operação muito mais inconsciente e maquínica que faz passar todo o corpo pela superfície esburacada, e onde o rosto não tem o papel de modelo ou de imagem, mas o de sobrecodificação para todas as partes descodificadas". (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 35)

com o instrumento – não necessariamente um instrumento musical, mas também objeto sonoro[36] – se transforma: não é mais uma ferramenta produtora de sons que o músico deve saber manusear relativamente bem, mas um corpo com o qual o corpo do improvisador cria contato para produzir novas sonoridades, outras paisagens – linhas de fuga.

> a potência da música: a de tirar, ejetar o ouvinte do território firme, indo fixá-lo em estados totalmente transientes de escuta [...] [criar] o ponto de salto, a linha de fuga, que me retira da escuta cotidiana e me lança na escuta da diferença, na escuta de um espaço liso sem âncoras ou amarras. (FERRAZ, 2005, p. 75)

A linha traçada entre esses corpos forma um agenciamento corpo-instrumento musical diferente daquele suscitado pela escuta tradicional – não só aquela política de escuta que tratamos, mas uma economia do corpo reduzido a movimentos que produziriam timbres e execuções mais eficientes (corpo disciplinado sintetizado à agilidade de seus dedos). Na improvisação livre, entretanto, o músico e o não-músico tecem uma relação corporal com seus instrumentos, isto é, os improvisadores são estimulados a encontrarem outros *corpos*, inclusive naqueles instrumentos "eruditos" que suscitam corpos com disposições tão específicas. Esse contato gera um comprometimento com a escuta – diferente daquele comprometimento da escuta – que forja este corpo à escuta[37], desterritorializando o ouvido e fazendo a escuta ser *com/por* toda a pele: o lampejo de um *Corpo sem Órgãos* que mescla os sentidos, misturando-os uns aos outros, indiscernindo o improvisador do instrumento musical – devir-clarinete, devir-cajón, devir-oboé, devir-kalimba, devir-voz, devir-tambor, devir-pele... Corpos em multiplicidades de sons, de vozes, de *formas de tocar* não reduzidas a uma técnica correta, mas abertas o suficiente para permitir o uso de uma técnica tradicional sem que, no entanto, esta o territorialize em um corpo *certo*.

36 Nesta improvisação de Chefa Alonso, por exemplo, um dos improvisadores toca um rolo de fita adesiva: *Cf*. <https://youtu.be/k_hgHGvQyLM>. Acesso: 15 jun. 2016.

37 "Escutar é entrar nesta espacialidade pela qual, *ao mesmo tempo*, sou penetrado: porque ela abre-se em mim tanto quanto em meu redor, e a partir de mim tanto quanto em direção a mim: ela abre-me em mim tanto quanto ao fora [...] Estar à escuta é estar *ao mesmo tempo* fora e dentro, é estar aberto *de* fora e *de* dentro, de um ao outro, portanto, e de um no outro. A escuta formaria assim a singularidade sensível que portaria, no modo mais ostensivo, a condição sensível ou sensitiva (aisthética) como tal: a partilha de um dentro/fora, divisão e participação, desconexão e contágio". (NANCY, 2014, p. 30,)

As rodas de improvisação livre se configuram, portanto, como espaços de encontro entre os corpos. Mais precisamente de criação do tracejado e esboço além de corpos reduzidos por um ensino conservatorial disciplinar – Foucault nos mostrou tão bem os dispositivos que a disciplina engendra para a docilização –, mas que, aos poucos, vão ganhando abertura e ondulações, despojando-se do *rosto* do músico especialista – não mais se fechando em instrumentos, famílias (o fagotista, violoncelista, músico de sopro, percussionista...) –, deixando-se tocar por todos estes corpos sonoros e definindo-se não mais pelos instrumentos ou qualificações que possuem, mas pela diferença que criam a cada vez que tocam outra paisagem.

Referências

ALONSO, Chefa. *Improvisación libre: la composición en movimiento*. Madrid: Editorial dos Acordes, 2008.

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

COSTA, Rogério. Livre improvisação e pensamento musical em ação: novas perspectivas (ou, na livre improvisação não se deve nada). In FERRAZ, Silvio (org.). *Notas. Atos. Gestos:* Relatos composicionais. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 143-149.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 3*. São Paulo: 34, 1996. p. 9-61.

FERRAZ, Silvio. *Uma ideia de música.* In Livro das Sonoridades [notas dispersas sobre composição] – um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p. 53-81.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

O ATO DE CAMINHAR COMO AÇÃO ARTÍSTICA

Ester Cunha
Universidade Federal Fluminense

A consciência da imensidão territorial e a pequenez do homem frente à natureza gera uma necessidade do homem de desbravá-la, conquistá-la. O desejo de conhecer o espaço que o cerca leva o homem a explorar e a interagir com esse espaço, buscando nessa interação sua própria espiritualidade. O corpo é a única forma que temos de experimentar o espaço que nos cerca. Sem uma experiência direta do corpo, resta apenas um índice do dado real.

Neste sentido, este artigo propõe uma reflexão acerca do ato de caminhar na arte, compreendendo esse ato como uma experiência do sensível. Para tal nos valemos da *performance Caminhada Silenciosa*, da artista paulista Vivian Caccuri, que nos permite observar a experiência artística através do compartilhamento e da apropriação da realidade cotidiana.

Estudar uma ação artística que se utiliza do ato de caminhar é compreender que a arte na contemporaneidade se imbrica em territórios cada vez mais comuns, habitando, portanto, espaços irrestritos. Acerca da abordagem do caminhar como arte, observamos a utilização feita pelo dançarino e coreógrafo Merce Cunningham, que

propunha que os atos de andar, ficar de pé e sentar poderiam ser considerados como arte, assim como outras possibilidades de movimentos naturais. (GOLDBERG, 2006, p.114).

> O não virtuosismo e a cotidianidade do andar incluso na arte participam, para Rancière, desse deslocamento próprio do regime estético das artes, no qual a estética não remete mais ao juízo estético, mas a uma aisthésis, ou seja, uma relação sensível ao compartilhamento em funcionamento na arte. (BARDET, 2014, p.83)

Dessa forma, a incursão da arte em ações cotidianas diz respeito não só à insustentabilidade de paradigmas estéticos, como da sua própria dissolução. Resta-nos, portanto, diante da desobjetificação da criação, avaliar a experiência como dado, uma vez que é nela que reside o valor, o cerne da proposição, ou seja: a estética da experiência. Nesse caso, o caminhar é a própria experiência do sensível.

Na *Caminhada Silenciosa*, um grupo em média de quinze a vinte pessoas caminha em silêncio por um trajeto criado pela artista. O percurso, que tem em torno de oito horas de duração, contempla lugares com problemas acústicos, atividades sonoras e ruídos de diversas naturezas. Para sua execução, a artista divulga em sua página do Facebook 'caminhada silenciosa – silent walk' o local de encontro e horário para que sejam realizadas inscrições. Aos inscritos são enviadas previamente orientações sobre a caminhada, com recomendações do traje a ser utilizado, além do horário e ponto de encontro para a ação.

Através do silenciar da fala, a proposta de Caccuri estimula uma percepção ampliada. O caminho proposto pela artista é percorrido com todos os sentidos do corpo atentos aos elementos internos e externos ao corpo. Ao longo da Caminhada Silenciosa é possível observar a singularidade de percepções de cada participante, o que revela a unicidade de cada experiência. O trabalho, portanto, é composto pela percepção de cada participante. O percurso, os elementos externos e a sonoridade cotidiana compõem o trabalho, mas a presença do corpo que caminha pelo espaço é o elemento central da proposição. O ato de caminhar na arte pode ser observado como uma ação que dialoga com a realidade cotidiana, estabelece uma relação entre corpo/sentidos/espaço, além de problematizar as noções de materialidade na criação artística e da própria ideia de obra substituída pela proposição.

Vivian Caccuri (1986-)
Caminhada Silenciosa, 2014.
(Fonte: https://caminosilencio.tumblr.com)

A ação de caminhar

Na história da civilização humana o deslocamento é um ato que surge da necessidade do homem de encontrar comida para sua sobrevivência. Nessa época a relação com o espaço era envolta em uma impermanência, uma vez que o homem não possuía moradia fixa, usufruindo do que o local poderia oferecer e partindo em seguida em busca de novos suprimentos. A vida se passava prioritariamente ao ar livre, no espaço aberto; os espaços fechados, como as cavernas, eram sinônimo de refúgio, utilizados pelos homens na busca de abrigo para as noites ou em situações climáticas mais intensas. Observamos, portanto, que a prática da peregrinação desde os tempos mais remotos nos costumes e ritos pagãos.

Ao longo da história estão registradas incontáveis peregrinações, como as com destino ao templo de Amon no Egito e aquelas realizadas pelos muçulmanos com destino à Meca. A peregrinação é uma ação que foi amplamente difundida pelos cristãos, em jornadas rumo a locais considerados sagrados, como um ato devocional ou penitência. Para além da compreensão do peregrino como aquele que tem como objetivo um destino específico, sinalizamos que

> o primeiro significado de *peregrinus* é: o estrangeiro, o exilado. A palavra surge do latim, *per argos*, e significa *pelos campos*. O peregrino, originariamente, não é aquele que vai a algum lugar (Roma, Jerusalém etc.), mas antes de tudo aquele que *não está em casa ali onde está caminhando*. (GROS, 2010, p. 111)

A palavra *Peregrino* é usada tanto para os percursos realizados com cunho religioso quanto é empregada para identificar seres humanos ou animais que se dirigem de um local a outro.

Mas o ato da caminhada não se restringe aos peregrinos, mesmo na modernidade, quando o tempo é cronometrado em prol de uma produtividade, observamos diversos indivíduos que têm a caminhada como parte de sua rotina, por exemplo, podemos citar nomes como Friedrich Nietzsche, Arthur Rimbaud, Jean-Jacques Rousseau, Henry David Thoreau, entre outros.

Na relação entre corpo e espaço constatamos diversos artistas que propuseram incursões urbanas. O pesquisador Francesco Careri discorre que a cidade

apresenta distintas abordagens para cada grupo, identificando uma cidade banal para os dadaístas, uma cidade entrópica para os artistas da *land-art*, uma cidade inconsciente e onírica para os surrealistas, e ainda uma cidade lúdica e nômade para os situacionistas[38].

Na constituição da cidade ocidental o filósofo Michel de Certeau em seu livro *A invenção do cotidiano*, analisa a realidade cotidiana e aponta que a relação do espaço urbano com o ser humano não é das mais serenas, já que seu corpo é "enlaçado pelas ruas que o fazem rodar e girar segundo uma lei anônima [...] jogador ou jogado, pelo rumor de tantas diferenças e pelo nervosismo do tráfego". (CERTEAU, 2012, p. 158) Na rotina cotidiana, o caminhante segue o fluxo de um texto urbano, preenchendo espaços da interação fugaz entre cheios e vazios. Para Certeau, cada um desses caminhantes ou transeuntes é um "praticante ordinário da cidade", eles "jogam com espaços que não se veem. [...] Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada". (CERTEAU, 2012, p.159)

Certeau descreve a grande cidade como "feita de lugares paroxísticos em relevos monumentais. O espectador pode ler aí um universo que se ergue no ar". (CERTEAI, 2012, p. 157) Quando em pontos mais altos da arquitetura urbana ou construções com vistas panorâmicas, o transeunte se transfigura em *voyeur*, ele observa um grande fragmento da cidade; observa e a absorve, se tornando um grande olho que vê; percebe inúmeros elementos e deles se apropria. Seu olhar se distingue ao costumeiro olhar do pedestre no seu cotidiano, o olhar de um transeunte, caminhante passageiro, em sua ação transitória. Essa transfiguração do olhar ocorre em casos específicos, como quando em mirantes, em que o caminhante é deslocado de sua realidade costumeira e ocupa uma posição de contemplação. Essa mesma transfiguração pode ser observada em situações artísticas, em que um dado corriqueiro é apresentado sob novos paradigmas e clama nova atenção dos sentidos. Ao olhar usual do transeunte em seus afazeres rotineiros, imerso no intenso fluxo de elementos e movimentos do cotidiano urbano, inúmeros elementos escapam à sua percepção. Sobre esse escape, o artista Marcos Chaves relata sua consternação frente à abstração no cotidiano das ruas:

38 Grupo formado na década de 1960 com o intuito de transformações políticas e sociais que pregava uma redefinição da arte moderna a partir de reconfigurações territoriais. Os Situacionistas viam na Deriva um modo de subversão fundamental para a superação dos modelos em vigor do espaço urbano.

> É um absurdo a gente andar no Rio de Janeiro e não perceber que a cidade é cheia de geladeiras com roda. Mas eu demorei muito para perceber isso. Os carros dos ambulantes são carcaças de geladeiras com rodas acopladas. A gente parece que está cego, que não vê. Aquilo é surrealista. Mas ninguém vê, não sou eu que vejo demais. Estamos todos vendo menos. (CHAVES, 2007, p. 125)

O intenso fluxo de informações em uma grande cidade inviabiliza a percepção dos elementos que nos circundam no espaço urbano. Compreendemos, como abordado no capítulo anterior, que nosso corpo absorve apenas uma pequena parte dos elementos dispostos no cotidiano urbano. Nesse sentido, podemos afirmar que o ato do caminhar permite uma apropriação do espaço, mas essa apropriação é fragmentada. "O caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial" (CERTEAU, 2012, p.165), ele se apropria de fragmentos para atualizá-los a partir de seu corpo, sua percepção e sua memória. O caminhante toma decisões, segue por alguns caminhos e evita outros, cria desvios, percebe caminhos proibidos, ou obrigatórios, traça atalhos. Através do ato de caminhar o sujeito estabelece relações com o espaço. Certeau nos aponta que "os jogos de passos moldam espaços. Tecem os lugares". (CERTEAU, 2012, p.163) O fluxo da cidade é estabelecido por todo e cada transeunte, seu ritmo, sua passada, "caminhar é sair". (CERTEAU, 2012, p.170)

Os espaços urbanos têm a produtividade como finalidade e revelam em sua estrutura a necessidade de que os lugares sejam transitórios. A rua não é planejada para um *estar*, mas para *transitar*. Podemos observar, portanto, uma cidade líquida "de um líquido aminiótico onde se formam de um modo espontâneo os *espaços outros,* um arquipélago urbano por onde navegar caminhando à deriva: uma cidade na qual os *espaços de estar* são como as ilhas do imenso oceano formado pelo *espaço de andar*". (CARERI, 2002, p. 21, tradução nossa)

Mesmo que a cidade possua alguns espaços de descanso, como parques e jardins que remetem ao espaço do campo, esses espaços funcionam como espaço de fuga, de *respiro* no caos da organização da cidade. No cotidiano urbano, em geral, caminha-se de um lugar a outro, de um espaço para outro espaço. Por vezes os habitantes urbanos saem de um espaço fechado para 'tomar ar', espairecer, arejar a cabeça das atribulações e demandas intensas da rotina do dia-a-dia. Em longas

caminhadas, entretanto, há uma inversão, "'fora' não é mais uma transição, e sim o elemento da estabilidade. A situação fica invertida: vai-se de um abrigo a outro, de um refúgio a outro. É o 'dentro', sempre, que se transforma, indefinidamente variável". (GROS, 2010, p. 38)

Dessa forma, há uma fluidez nos conceitos 'dentro' e 'fora', seu significado é estabelecido a partir da relação.

Nesse ponto, a figura do *flâneur* é imprescindível para nossa reflexão acerca da inserção do homem no espaço. O poeta francês Charles Baudelaire ao abordar as transformações ocorridas na cidade em meados do século XIX, "relacionou a prática artística fincada em seu tempo à atitude do *flâneur*, um tipo característico de sua cidade e de outros centros urbanos de grande porte em sua época". (ANJOS, 2011, p.7) Walter Benjamin – um dos principais comentadores da obra de Baudelaire – apresenta o *flâneur* como um observador da vida moderna, e a *flanêurie* como um meio de apreensão do espaço urbano. O *flâneur* tanto se insere na cidade, como se mantém a parte dela, numa ambiguidade que nos leva a refletir sobre o efeito do grande crescimento da cidade sobre a vida humana. "A cidade é o templo do *flâneur*, o espaço sagrado de suas perambulações. Nela ele se depara com sua contradição: unidade na multiplicidade, tensão na indiferença, sentir-se sozinho em meio a seus semelhantes" (MASSAGLI, 2008, p. 56). Em meio à multidão o homem soma como um número, como em uma estatística mercadológica, entretanto, estar na multidão não significa pertencer. O pesquisador Sérgio Roberto Massagli constata que o homem se percebe anulado no fluxo urbano, e engolido pelas multidões. O *flâneur* é um experimentador, ele possui uma percepção diferenciada, uma maior consciência, que o distingue do restante da multidão, entretanto, sua postura não é a de cientista investigador, o que é elucidado pela diferenciação que Massagli estabelece entre o *flâneur* e os filósofos e sociólogos:

> Outra característica do *flâneur,* que o distingue de um filósofo ou de um sociólogo, é que ele procura por experiência e não por conhecimento. Para estes, grande parte da experiência acaba sendo interpretada como – e transformada em – conhecimento. Já para aquele, a experiência permanece em certa medida pura, inútil, em

> estado bruto, fruto do olhar ingênuo, como o de uma criança, do tipo que Baudelaire atribui a Constantin Guys. (MASSAGLI, 2008, p. 57)

O *flâneur* é um leitor da cidade, através do seu flanar transforma o espaço em um objeto a ser percebido. Sua percepção, entretanto, se dá de modo espontâneo, como algo intrínseco ao próprio ato de caminhar, não havendo um compromisso de capturar a cidade, nem tampouco um *estar* contemplativo - próprio da observação distanciada-, uma vez que o indivíduo *flâneur* é um elemento que compõe o espaço.

O *flâneur* caminha no contra-fluxo, opera em seu próprio tempo, se opõe à mercadoria e intriga o mercado. O caminhar do *flâneur* se opõe ao crescimento industrial da cidade, seu estar no espaço urbano dialoga com uma subversão, na busca de alargar fronteiras e expor contradições. Nesse sentido a figura do *flâneur* serviu de inspiração para "outras experiências que se propuseram a vivificar o projeto revolucionário de superação da arte, tais como os abordados pelos surrealistas e pelos situacionistas". (CARERI apud MARTINS, 2009, p. 88)

Na arte, a ação de caminhar é presente e marcante na produção de diversos artistas, como Richard Long, Hamish Fulton, Francis Allÿs, Artur Barrio, Janet Cardiff, entre outros. Suas proposições têm em comum a relação que estabelecem com o espaço. Essa relação pode se dar a partir de variadas instâncias e com distintos objetivos. A artista Vivian Caccuri, por exemplo, quando indagada sobre sua intenção na *Caminhada Silenciosa* afirma, parafraseando o título de seu livro: "o que faço é música".

Caminhada Silenciosa

Com uma produção que inclui *performances*, instalações, objetos e proposições, a artista paulista Vivian Caccuri – que vive e trabalha no Rio de Janeiro –, realiza trabalhos de experimentação sonora. Em *Garganta* (2010-2011), a artista convida em torno de seis participantes para que, formando um círculo, produzam sons a partir de um microfone de contato posicionado em suas gargantas. O microfone de contato estabelece uma nova relação do participante com seu aparelho fonador e permite que ele possa interagir com os sons produzidos pelos outros participantes,

Vivian Caccuri (1986-)

Caminhada Silenciosa, 2013.

(Fonte: https://www.facebook.com/caminosilencio)

criando uma composição coletiva com colagens de ressonâncias guturais. Já na *Caminhada Silenciosa,* a artista propõe uma escuta apurada da realidade cotidiana através do silenciar da fala.

> Escutar tem como destino - ou é suscitado por - o lugar onde o som e o sentido se fundem e ressoam um no outro. Se o som é procurado dentro do sentido, o oposto também é válido: o sentido é procurado dentro do som. Assim, o sentido deve ser procurado na ressonância. Portanto a acústica seria uma espécie de molde do sentido; a caixa onde o sentido ressoa e significa. [...] Escutar é compartilhar o dentro e fora, a divisão e a participação, a conexão e o contágio. O som que penetra pela orelha propaga pelo corpo inteiro os seus efeitos. (NANCY apud CACCURI, 2015, p. 82)

O diálogo entre interno e externo cria uma riqueza de variações, com momentos de consciência interior em espaços que remetem a uma introspecção e momentos de maior atenção ao externo, com a sobreposição de elementos da velocidade de espaços urbanos. Na seleção dos percursos para a *performance*, a artista prioriza uma variedade de realidades acústicas, compondo o trajeto com locais ermos e menos habitados e outros locais em meio ao caos urbano.

Sobre sua motivação para realizar a *Caminhada Silenciosa*, a artista afirma que "humanizar pelo ouvido, aprofundar pelo silêncio, é o exercício que tenho o prazer de fazer com todas as pessoas que já se apresentaram para a caminhada, em formas e modos que se mutuam, se coletivizam e, cada vez mais, fogem das rédeas do controle excessivamente racional do tempo e do espaço. (CACCURI, 2015, p. 90)

Dessa forma, a artista proporciona uma relação diferenciada com o tempo e com o espaço, trabalhando com elementos externos e dados inconscientes. No caminhar do participante, "seus passos despertam uma surpreendente ressonância" (BENJAMIN, 1994, p.186) que reverbera em seu corpo, priorizando sentidos, assimilações e sensações das quais nem o próprio participante detém o controle.

> O cérebro, desprovido da necessidade de produzir palavras se reacomoda em outras atividades, e aqui na caminhada silenciosa

> arrisco dizer que o cérebro encontra conforto na observação, na escuta e na comunicação extra-verbal. O empresário manauense Ives Montefusco, participante da caminhada na Floresta Amazônia, disse o quanto sua memória tornou-se ativa colocando-o vividamente em acontecimentos de trinta ou quarenta anos atrás. Assim, consigo dizer também que o estado silencioso abre um maior espaço para a função da memória e por consequência, a geração de novas ideias, já que é muitas vezes no choque entre antigas acepções e novas percepções que as ideias inovadoras surgem. (CACCURI, 2015, p. 86)

Na *Caminhada Silenciosa* a ausência de demandas sociais e o tempo expandido da *performance* criam uma liberdade, uma abertura para a experiência; os sentidos são libertos e agem de acordo com o corpo de cada participante, ganham autonomia. Não há como controlar a percepção dos participantes na ação. Os elementos apreendidos por cada participante são mixagens individuais que resultam da filtragem de inúmeras outras possibilidades, o que podemos perceber como uma colagem de fragmentos. Essa colagem dialoga com as diversas instâncias de elementos percebidos, de ordem imagética, sonora e olfativa, etc. As colagens são determinadas pela percepção de cada participante, o que indica que os fragmentos apreendidos por um participante são divergentes daqueles apreendidos por outros participantes. Esse dado explicita distintas colagens de fragmentos, que são dados imateriais resultantes da percepção de um indivíduo em deslocamento, e existindo apenas no âmbito da experiência.

Ao final da *Caminhada Silenciosa*, há em geral um jantar para os participantes. Nesse momento, os participantes retomam a fala, alguns demoram um pouco para iniciar uma conversar, se mantendo mais introspectivos, outros desatam a falar, como se quisessem compensar o tempo privados da fala. Durante a *performance*, com o silêncio, é como se estivéssemos destituídos das obrigações sociais, uma vez que não precisamos interagir com as pessoas na cidade, falar quando alguém deseja bom dia ou responder às perguntas que buscam informações como direções na cidade.

O fim do silêncio traz de volta as atribuições sociais. A sobreposição de assuntos, o volume mais alto que busca expor um pensamento, jogam a percepção para a

informação, distanciando da experiência. Acerca da diferenciação entre vivência, experiência e informação, nos valemos da reflexão de Jorge Larrosa de que experiência não é informação, e o excesso de informação impossibilita a experiência: "experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se--ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça". (LARROSA, 2014, p.18)

A experiência é "um encontro ou relação com algo que se experimenta, que se prova". (LARROSA, 2014, p. 26) Larrosa reflete que vivemos uma realidade de estímulos, onde tudo nos atravessa, podendo esses estímulos serem capturados ou não por nossa percepção. A experiência, por sua vez, necessita que o corpo esteja presente, não apenas em sua fisicalidade. As experiências são vivências elaboradas pelo sujeito "e se as experiências não são elaboradas, se não adquirem um sentido, seja ele qual for, com relação à própria vida, não podem se chamar, estritamente, experiências". (LARROSA, 2014, p. 50)A falta de tempo, requerida para a elaboração de uma vivência, resulta que as experiências sejam cada vez mais raras.

A realidade contemporânea é sinônimo de excesso de acontecimentos, de opiniões, de barulhos e de toda espécie de elementos. Esse excesso é absorvido como informação, e não pode ser confundido com experiência. "A informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência". (LARROSA, 2014, p. 18) O excesso de opinião contribui para a escassez da experiência, "depois da informação, vem a opinião. No entanto, a obsessão pela opinião também anula nossas possibilidades de experiência, também faz com que nada nos aconteça". (LARROSA, 2014, p. 20) O grande inimigo da experiência é justamente a falta do silêncio.

O silêncio proporciona uma reconfiguração do tempo. Na *Caminhada Silenciosa,* o silêncio e o caminhar propiciam a libertação do tempo industrial, a descoberta do espaço ao redor, concomitante com um desnudamento do ser social, que cria uma suspensão e abre espaço para que algo aconteça, ou ainda para que o que já acontece seja percebido e elaborado. Dessa forma, o término do silêncio – e quando dizemos silêncio estamos falando apenas da ausência da fala – marca o final da *performance*. É através do silêncio e do tempo expandido que se dá a predisposição para que a experiência aconteça.

Cada experiência é singular, e todos parecem ter consciência disso. No jantar após a *Caminhada Silenciosa*, aqueles que participaram da *performance* demonstram um desejo de interação, ao invés de buscar uma troca de experiências propriamente, pois parecem perceber que o relato é mero vestígio, fragmento – a experiência somente se dá no ato.

Referências

ANJOS, Moacir dos. A teia, uma situação e o que pode a arte: a cidade e o desenho nas obras de Lygia Pape e Artur Barrio. *Concinnita: arte cultura e pensamento*, Rio de Janeiro, ano 12, v. 2, n. 19, p. 6-23, dez. 2011.

BARDET, Marie. *A filosofia da dança:* um encontro entre dança e filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III*: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CACCURI, Vivian. Caminhada Silenciosa: entre a pegação e o que está aqui. *Poiésis*, Niterói, n. 25, p. 81-90, jul. 2015.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 2002.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

CHAVES, Marcos. *Marcos Chaves.* Coordenação da série e apresentação: Luiza Mello. Textos: Adolfo Montejo Navas, Ligia Canongia, Luisa Duarte. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: É Realizações Editora, 2010.

LARROSA, Jorge. *Tremores*: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. Homem da Multidão e o Flâneur no conto "O homem da multidão" de Edgar Allan Poe. *Terra roxa e outras terras: Revista de Estudos Literários*, v. 12, jun. 2008.

MARTINS, Marcos. O caminhar como prática artística urbana. In: ANPAP, Associação Nacional de Artes Plásticas. *Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Transversalidades nas Artes Visuais*. Salvador, Bahia, 2009.

FUTURO SEM IMAGEM

Renata Perissinotto Passos
Universidade Federal Fluminense

É sabido que houve um tempo em que os homens não produziam imagens, em que elas não existiam, pelo menos não da forma como se manifestam hoje. Uma fabulação qualquer a respeito desta outra configuração, poderíamos dizer, psicossomática ou outro sistema de apreensão da realidade neste mundo sem imagens, nos parece impossível. Imaginar fora deste nosso regime de olhar em vigor há mais de um milênio[39], regime de imagem, é desafio de ficção, talvez de ficção científica que nos permita fabular sobre sensibilidades futuras, outras formas de existência. Como o alfabetizado já desconhece por completo o mundo em que as letras nada dizem e não há retorno, parece não haver para nós um depois da imagem sem imagem. Justo ela, tão vigorosa que é entre nós, ao ponto de gerar discursos sobre sua completa sobrelevação à realidade, por devoração ou transfiguração. Discursos apocalípticos: o assassinato do homem pela imagem. Da sublimação do écran digital, às inteligências artificiais, avatares, o duplo digital, *second life*, vampiros, zumbis e toda espécie de mortos-vivos em metáforas ou em Hollywood. O futuro sem imagem talvez não tenha o mesmo apelo.

39 Aqui tomamos como referência cronológica a própria querela iconoclasta, e a invenção do *quadro*, a qual a filósofa Marie-José Mondzain pontua: "Dizer que o ícone quis ser quadro, e não ídolo ou representação, é dizer que ele instaura um olhar e não um objeto". (MONDZAIN, 2013, p. 104) Embora, possamos crer em um passado ainda mais remoto, para o que interessa a esta exposição esta medida basta.

Fotografia do Taichung Gateway Park em Taiwan,
projetado pelo arquiteto Philippe Rahm.
(Fonte: https://www.facebook.com/Philippe-Rahm-architectes-111126472281966/?fref=ts)

No campo filosófico, em *O destino das imagens*, Jaques Rancière nos apresenta um problema lógico à questão: "se só há imagens, não existe um outro da imagem. E se não existe mais um outro da imagem, a noção mesma de imagem perde seu conteúdo, não há mais imagem" (RANCIÈRE, 2012, p. 9), assim, a impossibilidade dos dois discursos aqui apresentados como ficção nos faz avançar na questão: de que imagens falamos?

***

A possibilidade passada de um mundo sem imagem nos coloca diante da questão de forma histórica, a superação deste mundo com imagens se faz possível apenas de forma dialética, ou seja, como síntese dos termos (a saber: tempo sem imagem – tempo com imagens – futuro x). Essa formulação não nos interessa na medida em que essencializa a imagem como demarcadora temporal de algo fundamental da organização social e econômica da realidade, não nos parece ser essa a questão e justificá-la exigiria um malabarismo teórico desnecessário. O que nos interessa, então, nessa forma dialética é justamente a possibilidade que há internamente às imagens que, não as negando em absoluto, as move de alguma forma, ou algo próprio da imagem que é, ao mesmo tempo, sua crítica.

Tendo em vista essa questão como motor da reflexão, o que propomos neste breve artigo é, despretensiosamente, encontrar convergência entre a especificidade da defesa do ícone através do conceito de economia (*oikonomia*), pormenorizado por Marie-José Mondzain em *Imagem, ícone, economia*: *as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo* e o argumento do filósofo Jaques Rancière a respeito da imagem, ao qual nos basearemos principalmente em *O destino das imagens* e *Paradoxos entre arte e política*; nos utilizaremos, a título de interlocutor/mediador, outro pequeno artigo que trata da questão da imagem em Rancière do Professor Pedro Hussak, no qual encontramos sintetizada uma constelação das questões da imagem na abordagem do filósofo, embora nos voltemos também aos textos originais. Vale a menção direta ao artigo que aponta o problema (da imagem) no escopo mais amplo do pensamento de Rancière, "cujo eixo principal consiste em mostrar que há uma relação indissociável entre estética e política". (RAMOS, 2012, p. 98)

Mas antes, permitam-nos um breve devaneio sobre uma curiosa situação a título de ilustração ainda sob a perspectiva mais ficcional, este futuro sem imagem com a qual iniciamos este assunto:

Philippe Rahn, arquiteto suíço conhecido por sua arquitetura atmosférica, sugere um caminho; uma forma de pensar sem imagem. Em sua palestra por ocasião da abertura de semestre da Harvard Graduate School of Design em 2013, Rahn apresenta um pouco de suas ideias. O vazio é o próprio objeto da construção, enquanto os elementos dessa nova arquitetura são os elementos do clima: ar, luz, calor e umidade, vento, condutividade, radiação e pressão. Essa massa em movimento é a matéria da construção desse espaço, o desenho que modula seus elementos. Rahn apresentou detalhadamente um projeto em fase de finalização, que hoje está em parte construído: um parque no município de Taichung, Taiwan. Os desenhos do projeto são verdadeiras almas penadas, gráficos sem forma, volumes invisíveis. Compreendendo que o parque urbano é, em si, uma máquina climática, como atestam os projetos dos primeiros parques urbanos no século XIX, o que motiva ali a construção são questões de saúde e de clima. Rahm modula este clima com vegetação e a criação de equipamentos artificiais que, como fontes, quiosques, sombreiros nos antigos jardins, servem à alteração da temperatura, luminosidade e umidade. Mohsen Mostafavi, professor da instituição, formulou ao final da apresentação uma pergunta que devia estar na cabeça de todos os ouvintes: mas qual será a aparência desse parque? A única ideia de visualidade seria essa interação natureza-máquina, a forma virá do desenho do invisível, determinada pelo clima. É uma nova estética o que ele propõe, que se inscreve na tradição moderna; como Debussy rompendo com as regras da harmonia clássica fez ouvir algo novo. Não é preciso dizer que nosso arquiteto do ar nos apresenta um futuro tão ficcional que seria difícil até para o cinema nos contar.

É também pelo campo da arquitetura, embora sob uma perspectiva bastante diferente, que o historiador da arte Hans Belting[40] nos apresenta a relação com a imagem como forma simbólica. O olhar ocidental baseado na perspectiva renascentista, essa nova forma de visualidade que determinou o futuro das imagens e nosso futuro em consequência, nos é introduzido pela forma arquitetônica da janela que liga o interior ao exterior e fundamenta toda a relação do visível; o muxarabi, na arquitetura árabe, vai ser sua oposição. É de conhecimento geral que o islã não permite a produção de imagens e se hoje em todo canto, mesmo no Oriente árabe, a cultura de massas nos atropela com as mesmas imagens, há 100 anos uma viagem ao Oriente era uma viagem a um mundo sem imagens. O muxarabi é

40 Vale destacar, que utilizamos aqui apenas trecho de um livro do autor que trata extensamente de relações entre o Oriente e o Ocidente, sob a perspectiva do Renascimento artístico e a ciência árabe: Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München: C. H. Beck, 2008.

radicalmente diferente da janela em suas propriedades relacionais – na mediação que se cria entre interior e exterior. O muxarabi não prioriza a visibilidade, não se anula como a janela, que visa o acesso livre da vista ao exterior; é mediação presente, modela a luz no espaço, interioriza este exterior sob a renda dos padrões, ventila e cria sombra, faz da luz uma matéria, é visualidade, mas não é imagem, ou melhor, o que o autor parece nos apresentar é que essa forma é fruto de um regime de olhar que não é esse regime da imagem.

Um regime para ver o mundo, uma forma simbólica. Hans Belting nos apresenta a janela como metáfora perfeita da perspectiva que foi tão amplamente discutida por Panofsky também nesses termos: "a perspectiva como forma simbólica". Mas, antes deste renascer das questões antigas que marcou o tempo da perspectiva renascentista, a imagem surgiu como questão filosófica entre os cristãos bizantinos, sendo possível inferir que já ali se apresentava a questão da janela através do quadro. Quando nossa condutora bizantinóloga nos coloca diante da criação do quadro, está nos apresentando a "instauração de um olhar", um olhar que é também instauração de um espaço. A diferença entre a espacialidade icônica e a espacialidade da percepção natural constitui uma das proezas teóricas do principal defensor do ícone, Nicéforo[41], e é também, segundo a autora, "a grande novidade em matéria de filosofia da imagem". "O visível não é o sensível". (MONDZAIN, 2013, p. 132)

Ora, entramos pela janela, ou pelo quadro, neste espaço icônico, mas o que se passa nele? O que nos interessa no ícone é o fato de ele não ser imagem. O ícone não é imagem, ele é sua economia, sua visibilidade. Sendo economia, o ícone é sempre exemplar pelo método, que é a própria economia de Deus, e não pelo conteúdo circunstancial. Sendo a encarnação a própria economia divina, a criação da imagem, a defesa do ícone está duplamente ligada a da própria imagem, tanto em sua necessidade, a economia encarnacional, quanto em sua posterioridade, o destino da imagem artificial. Para compreendermos melhor, vamos nos deter em alguns pontos do detalhado estudo de Mondzain em torno da economia icônica.

41 Nicéforo foi um patriarca da igreja ortodoxa, nasceu no ano de 758, no reinado de Constantino V. Recebeu uma educação laica que o destinava à carreira de alto funcionário. Foi o principal teórico iconófilo do segundo concílio de Nicéia (787). Diferencia-se de outros defensores do ícone durante a crise iconoclasta por seu caráter efetivamente filosófico enquanto observa-se, segundo a autora, em João Damasceno e Teodoro um caráter profundamente cristológico. Assim, seguiremos citando e comentando o autor através do que nos foi apresentado no trabalho de José Marie Mondzain. (MONDZAIN, 2013, p. 23)

Interessa, primeiramente, apontar a relevância que a autora delega à querela iconoclasta. Sabe-se que essa tomou lugar em um conturbado momento social, econômico e militar do Império Bizantino; essas circunstâncias conjugavam uma crise política do império, a qual comumente os comentadores locam a questão do ícone como secundária, ou meramente aparente, como pretexto. O esforço da autora, no entanto, é diverso: "e se essa crise política fosse, precisamente, uma crise de iconicidade?" (MONDZAIN, 2013, p. 18); portanto, esta iconicidade estaria ligada, diretamente, aos efeitos políticos em questão. Basicamente o que pretendiam os iconoclastas? Grosso modo, eram movidos pelo fim do uso de imagens por parte do poder eclesiástico. Nesse sentido, argumentavam sobre sua própria impossibilidade no interior da teologia cristã: 1. na medida em que busca assemelhar-se com um modelo espiritual, sendo ele próprio material; 2. implicando na separação da imagem da substância divina seria a divisão do indivisível; 3. se pretende traçar a figura do divino, busca encerrar o infinito. Sendo impossível, nesses termos, o ícone seria venerado apenas naquilo em que mostra, em sua matéria, sendo assim, um ídolo.

É através da concepção econômica da própria imagem natural, no seio da economia de toda a filosofia da Trindade, imagem que é a do Filho, imagem de Cristo, como fundadora da imagem artificial, o ícone, e uma concepção também econômica desta como fundadora do poder temporal da igreja, que vai se desenvolver a exposição da autora através, principalmente, dos textos de Nicéforo.

Nicéforo acusou o pensamento iconoclasta de possuir uma "concepção não econômica da imagem natural", rejeitou por tanto, a unidade sistemática do conceito de economia que permite a unidade na Trindade. Deus é um, e a encarnação é sua economia, distribui-se por ela, mas não perde sua unidade. É a economia hipostática da divindade, a dupla natureza de Cristo. Cristo é duas vezes imagem, é imagem do Pai com quem mantém relação mimética de identidade essencial, e é imagem da humanidade com quem estabelece relação de identidade relativa. Assim, recusando essa economia, que consiste precisamente na distribuição do Verbo no visível e na carne, o iconoclasta recusaria o próprio discurso da Trindade. O ícone é memorial desta distribuição, que é a própria salvação, nossa redenção. "Quem recusa o ícone recusa-se a ressuscitar". (MONDZAIN, 2013, p. 118)

Mas, então, a que se refere exatamente esta concepção econômica e no que consiste sua "operação" entre a imagem e o ícone? Primeiramente, importa compreender

que o termo economia é uma escolha de tradução da autora para *oikonomia,* geralmente traduzido casualmente em seus diferentes significados: encarnação, plano, desígnio, administração, providência, encargo, ofício, acomodação, mentira ou astúcia. A questão que se apresenta para a autora da seguinte forma: "Como é que uma palavra de ressonância primeiramente, administrativa e jurídica, destinada à boa gestão do mundo real, podia concernir, sem descontinuidade e sem contradição, ao mistério da Trindade, ao da encarnação e da redenção?" (MONDZAIN, 2013, p. 20) Enfim, é a própria unidade polissêmica do termo que nos indica em seu texto a compreensão de sua aplicação icônica. O termo grego *oikonomia* aparece pela primeira vez nos escritos de Xenofonte; ali, como em Aristóteles, refere-se à "administração e gestão da vida doméstica", ambos dedicam-lhe tratados de caráter a um só tempo filosófico e prático. A autora destaca a primazia que o econômico possui em relação ao político na Economia de Aristóteles: é o bom funcionamento da vida doméstica que garante, segundo ele, a possibilidade de coesão social. Ainda em Aristóteles, a autora encontra ligado ao termo diversas estratégias e medidas oportunistas visando o lucro. Há, ainda, na tradição clássica a utilização do termo como referente a "providências a serem tomadas em relação a um enfermo" ou "atividade servil". "De um modo geral, a *oikonomia* clássica implica a organização funcional de uma ordem, visando um lucro, material ou não". (MONDZAIN, 2013, p. 38)

É a partir de Paulo, no século III, que o termo adquire seu caráter cristológico e embasa toda a filosofia da Trindade, nela a economia designa todo o conjunto do plano redentor: da concepção virginal à redenção. A tradição paulina servirá de base à teorização iconófila na defesa do ícone. A economia permitiu formular a unidade e a pluralidade divinas, é a distribuição de Deus, é a forma pela qual ele se dá a conhecer através da encarnação, dá corpo à voz e à imagem. A encarnação e o ícone são a mesma coisa e sua identidade inclui o conceito de *oikonomia*.

É o fato de a economia, na unidade de seu pensamento, designar ora as relações trinitárias e o próprio corpo de Cristo, ora o artifício, a gestão ou a mentira que nos faz compreender estarmos diante do que Mondzain chama de um "operador conceitual", que nos permite efetivamente transitar entre níveis como uma solução de descontinuidade. "Longe de ratificar a disjunção entre a verdade e a realidade, a economia torna-se operador da *reconciliação funcional* delas". (MONDZAIN, 2013, p. 35) Compreendemos aqui que há uma articulação possível entre a verdade

divina e a realidade sensível, trata-se da adaptação da lei à sua *manifestação*, à sua aplicação viva. É, portanto, este princípio econômico que articula uma relação de necessidade entre Deus, o Filho, a Igreja e o poder temporal. Ou seja, expressa no modo da manifestação a questão do discurso e do governo.[42]

Interessa compreendermos que este caráter operacional do conceito, o próprio ícone como economia da imagem, é uma operação. É economia da imagem natural na medida em que é sua visibilidade, sua *articulação viva* que torna visível o invisível: o ícone é mimese da própria encarnação. A encarnação, por sua vez, é o esvaziamento divino na assunção da forma humana, da imagem e da voz, é a *kenose*: "a imagem cria um elo que não é natural nem artificial entre o significante e o significado. Esse elo é econômico, isto é, de similitude relativa". (MONDZAIN, 2013, p. 51) O mesmo se passa no ícone: ele é enigma em seu caráter relacional, como o é a própria imagem do homem na economia divina. Segundo Santo Agostinho, é a economia divina que anuncia "que o maior grau da ciência do homem é a ciência da imagem que ele carrega em si, e que pode contemplar como enigma da divindade." (MONDZAIN, 2013, p. 48)

Essas duas características da economia icônica se fazem presentes na contemplação do ícone; Cristo não está no ícone, o que contemplamos nele é a sua falta, esse é seu caráter *kenótico*. Ao mesmo tempo, se compreendemos que é a relação hipostática das pessoas da trindade que inaugura o discurso sobre a semelhança da divindade com a humanidade, compreendemos que o caráter enigmático do ícone está ligado ao enigma da economia divina, se ele revela o saber sobre a hipóstase é através do conhecimento que a hipóstase tem de nós, "quem o vê se vê, quem o vê é visto". (MONDZAIN, 2013, p. 127) É precisamente o respeito a esta unidade hipostática que separa a imagem do ícone e que permite que este não seja confundido com o ídolo. Seu lugar mimético é, como vimos, o da mimese da própria encarnação.

42 "Essa exibição temporal do desígnio de Deus, pela qual a substância se distribui, se manifesta e nos salva, isso é a economia. Sem trindade, nada se manifesta." (MONDZAIN, 2013, p. 45) É interessante observarmos aí como a imagem, a economia icônica, está profundamente atrelada ao discurso da salvação, interessa, sobretudo, se consideramos a relevância que tem determinado o discurso messiânico nas nuances do poder. Poderíamos comentar a base pastoral de toda a governamentabilidade de Foucault. A superação dialética do patriarcado por Oswald de Andrade, em que a filosofia messiânica seria termo oposto à cultura antropofágica. Em ambos os casos, a questão da imagem não aparece diretamente ligada a essa "cultura messiânica", talvez a conjugação destas questões também aponte uma possibilidade de pensamento crítico da imagem.

> É um lugar de movimento, teve que lutar contra as tentações da *homoiama* (semelhança) como *eidolon* (ídolo), isto é, contra a ameaça idolátrica que faz pesar sobre a natureza do olhar a composição da cópia, do *artefato,* quando eles se tornam objetos substitutivos que recebem um culto sacrílego, ou seja, uma adoração mortífera do nada. (MONDZAIN, 2013, p.104)[43]

O ídolo, por não possuir um modelo com fundamentação ontológica, que no caso icônico, como vimos, trata-se da própria economia divina, não pode passar de um sinal inanimado e, portanto, não existente. A natureza diversa do ícone o faz tanto inanimado quanto animado, procurou afastar-se da ideia de representação ou ilusão; é justo essa situação que, segundo a autora, faz-se formular pela primeira vez o que vem a ser um *quadro.* "Dizer que o ícone quis ser quadro, e não ídolo ou representação, é dizer que ele instaura um olhar, não um objeto". (MONDZAIN, 2013, p. 104) É da circulação dos olhares e da abstração que se encarrega a doutrina da economia que servirá de base à manifestação canônica dos ícones. Suas formas estáveis e aparentemente repetitivas e imutáveis estavam, na realidade, em constante movimento para permanecer onde estavam na lida com as tentações do ídolo. Agiam pelas aberturas da semelhança formal (*homoiosis*), da similitude essencial (*homoousia*) e da imitação (mimese). É nesse sentido que a autora aponta como a economia relacional do ícone apresentará uma solução à questão da "essência da arte".

Ao traço e à cor, a autora dedica mais um grande número de páginas sobre as quais não vamos nos deter aqui, mas nos importa na medida em que são a assunção sensível do ícone e, assim, contém em si as relações econômicas que definem o cânone icônico. Mondzain nos leva ao cerne da questão sobre o caráter artístico do ícone, colocando-nos diante da pretensa oposição que se faz entre essa doutrina oriental e as imagens, "tal como as encontramos na arte ocidental". Mondzain se manifesta a esse respeito propondo uma aproximação; deixamos em suas palavras:

43 Citamos aqui longamente a autora, os parênteses são nossos, com o objetivo de abrirmos a questão do ídolo, vale atentar sobre ela, como será citado adiante, para pensarmos a que cultura de imagem pertencemos, no entanto essa questão não será desenvolvida no artigo, fica enfim, como apontamento.

> Abre-se aqui uma análise que provaria, ao contrário, que as maiores obras pictóricas da arte ocidental também decorrem, necessariamente, em um lugar em que nem sempre são percebidas, de uma relação existencial com a presença de um vazio. Deve-se entender por isso que, em seu vazio secreto, elas permanecem fielmente indiferentes à representação, para manter entre seu centro invisível e o espectador uma *skhésis*, um *pros ti*, onde se articulam as polaridades miméticas. Toda grande arte é "kenótica". (MONDZAIN, 2013, p. 128)[44]

Não é o ícone que é uma arte, é a economia. É por meio desta ideia operacional que nos aproximaremos de Rancière; assim trabalharemos, mais especificamente, com a noção de dessemelhança através do *regime de imagéité* e o conceito de *dissenso*.

Comecemos por onde iniciamos. Em *O destino das imagens*, o autor inicia o texto desconstruindo os "futuros apocalípticos" das imagens totais e seu total inverso. O que o autor nos apresenta é que, sob o mesmo termo imagem, estamos na realidade tratando de diversas funções, ou seja, a imagem não é uma, ao que o problema da arte estaria justamente no ajuste dessas funções. Isso nos localiza para pensarmos, especificamente, as imagens da arte, sendo, portanto, acerca delas e de sua alteridade específica que o autor vai nos conduzir à alteração da semelhança à dessemelhança.

Então, nos é proposto que as imagens se diferenciem por sua alteridade: há imagens que remetem a um outro e há o Visual que somente remete a ele mesmo. Mas, como reconhecer a presença ou a ausência deste outro na imagem? O autor apresenta uma leitura que liga a alteridade ao meio, no caso o televisivo, como fonte primária de sua própria luz, de sua imagem, como suficiente para inferir que o Visual ali remete apenas a si mesmo. Mas não é essa interpretação do visual que interessa; pelo contrário, são as propriedades estéticas da imagem, que não equivalem às propriedades do meio em que elas se manifestam, que nos fornecem dados sobre sua alteridade – o que diferencia as imagens, então, seria sua *performance*.

44 *Skhésis* e *pro ti* – ao que podemos entender são duas formas distintas de relação, no caso o agenciamento de ambas por Nicéforo é o que lhe permite o transito entre os níveis teológico e econômico. *Pros ti é* categoria aristotélica de relação, por tanto, refere-se à relação de caráter lógico, submetido à *ousia* (substância). *Skhésis*, segundo a autora, refere-se ao caráter econômico da relação, tem "'tonalidade afetiva". (MONDZAIN, 2013, p.112)

A passagem toma corpo com a comparação de um programa de auditório francês (*Questões para um campeão*) e um filme de Robert Bresson (*A Grande testemunha*): justamente o contrário do que indicariam seus meios próprios, o que o autor sugere é que no caso do programa televisivo em questão, as imagens nos remetem a uma *performance* de memória e de presença de espírito que em si mesma, como o caráter não ontológico do modelo do ídolo, poderíamos sugerir, lhe é estranha. Enquanto em *A Grande testemunha,* as imagens não remetem a nada além de si mesmas, são elas próprias a *performance*.

A esta *performance* própria das imagens, o autor confere uma série de operações de relação a que chamará de Regime de *imagéité*[45]: trata-se de um regime de relações entre elementos e funções. Ainda detendo-se sobre o filme de Bresson: "são operações que vinculam e desvinculam o visível e sua significação, ou a palavra e seu efeito, que produzem e frustram expectativas" (RANCIÈRE, 2012, p. 13) – elas não decorrem do meio (no caso, o cinematográfico). A questão das imagens, em suas *performances*, não sua particularidade em relação ao meio; ao contrário, essas *performances* da imagem podem se dar da mesma forma em diferentes meios, e isso a faz específica de um regime de *imagèitè*, são "operações que determinam a natureza artística das imagens".[46] É nesse sentido que a arte é feita de imagens, sejam elas figurativas ou não. Esta outra alteridade relativa à semelhança sempre "interferiu no jogo de relações constitutivas das imagens das artes". São essas relações de semelhança que constituem os regimes de *imagéité*; se durante muito tempo ser semelhante era próprio da arte, hoje não ser é seu imperativo, o que não se traduz evidentemente em abstração ou isenção da visualidade. Se as imagens da arte, enquanto tais, são dessemelhança, há uma falsa oposição entre esses termos; não é a dessemelhança que é oposto à semelhança, mas a presença sensível homonímia da semelhança. Este absolutamente outro que é absolutamente o mesmo, essa imagem que é a imagem do Filho que o autor remonta constituindo o caráter triplo da imagem.

45 Replico aqui a Nota da edição brasileira utilizada: *Imagéité*: neologismo conceitual do francês ausente nos dicionários vernaculares; corresponde à formação de um substantivo abstrato a partir da palavra ''imagem', distinto de imaginação (p.12). Algo como *imaginidade.*

46 Essa exposição toma corpo no texto do autor, através de um deslocamento entre as imagens de ''A Grande Testemunha'' e o celebre romance de Flaubert, propondo a continuidade da tradição romanesca no cinema bressoniano. Sendo altamente ilustrativa, no bom sentido: ''Mas, a fixação da câmera sobre a mão que derruba a água e a mão que segura a vela não é própria do cinema, assim como não é própria da literatura a fixação do ohar do médico Bovary nas unhas da senhorita Emma, ou do de madame Bovary nas do oficial do cartório. E a fragmentação não quebra o encadeamento narrativo, simplesmente opera um jogo duplo em relação a ele.'' (RANCIÈRE, 2012, p. 14)

A imagem é tripla, a arte separa suas operações da finalidade da semelhança; encontra-se, no entanto, com outro tipo de semelhança. Citamos aqui o autor: não vamos tecer os laços entre essa ideia e o que a filosofa nos apresenta como o "discurso da semelhança entre Deus e a humanidade", no entanto, não podemos nos furtar a aproximação, enfim citemos:

> Todavia encontra no seu caminho outra semelhança, a que define a relação de um ser com sua proveniência e sua destinação, a que dispensa o espelho favorecendo a relação imediata do genitor com o engendrado: visão face a face, corpo glorioso da comunidade ou marca da própria coisa. Chamemos isso arquissemelhança. (RANCIÈRE, 2012, p. 17)

Depois de nos apresentar a variedade de formas de semelhança e uma noção de como as operações da arte se desenvolvem por entre elas, o autor vai entrar na passagem de um regime de *imagéité* a outro, a saber: do regime representativo ao regime estético. É através da fotografia como arte que entra na questão da distribuição das relações entre o visível e o dizível hoje – é seu caráter duplo, que Barthes expõe através do *punctum* e do *studium* – "um princípio de equivalência reversível entre o mutismo da imagem e sua fala." Este caráter duplo que faz dela simultaneamente testemunha legível e visibilidade impermeável à narração. No entanto, o que ele vai pontuar é que este regime de relações do visível e dizível inaugura-se não com a técnica fotográfica, mas na escrita romanesca, na qual pontua a inauguração de uma redistribuição destas mesmas relações do regime representativo.

Ora, o regime representativo não é em si o regime da semelhança, sendo também um regime de operações entre o visível e o dizível, o visível e o invisível. A aproximação à economia icônica é tão evidente que suas analogias são literais; o que Mondzain nos demonstra é a extensa disposição em que Nicéforo esforça-se em apresentar o conceito que articula o Verbo à Imagem, e a invisibilidade à visibilidade através do modelo divino operacional do ícone. Esta sublimação, podemos dizer, ao nível da operação, é o que a autora nos apresenta como arte, não o ícone, mas a própria economia, é assim também que Rancière parece traçar a questão, desdobrando o que opera entre as relações de semelhança e dessemelhança e entre o regime representativo e o regime estético. Embora possamos entender

que tanto na economia icônica como no regime estético, assume-se o imperativo da dessemelhança, eles não são e não poderiam ser a mesma coisa. É o que a autora afirma ser a "essência da arte" que a economia relacional somente o ícone dá sua solução. Nesse sentido, podemos encontrar uma equivalência, ainda que o palavreado e as prerrogativas históricas dos autores sejam diferentes, é a esse conjunto de operações que se referem os dois se tratando da especificidade da arte em relação às imagens.

É importante que não nos enganemos meramente na diferenciação pautada no sagrado e no profano da imagem. Quando Mondzain escolhe os escritos de Nicéforo não o faz por sua astúcia teológica em lidar com a questão, mas por sua envergadura filosófica que "diz respeito a toda imagem e à impossibilidade de pensar e governar sem ela"[47] (MONDZAIN, 2013, p. 24), quando a autora se esforça em demonstrar a centralidade do problema da iconicidade no seio de uma crise política, sendo esta dimensão da imagem a que se refere, como economia, como ciência dos efeitos.

Talvez resida aí o interesse que a diferença nas formulações dos dois autores pode nos revelar sobre o caráter político das imagens, especialmente, as imagens da arte. É a própria destituição dos efeitos o que parece caracterizar o regime das artes hoje, ou pelo menos a indeterminação paradoxal da eficácia destes efeitos estéticos. É o que o filósofo francês nos apresenta em *Paradoxos de arte e política*: se não são os efeitos específicos em si políticos, a relação entre esses dois campos passa por uma identidade de operação. A produção *dissenso,* a descontinuidade entre sentido e sentido que faz do político subversivo à economia policial e a arte subversiva ao consenso*,* é também uma operação. Finalmente, quando no início de *O destino das imagens* o autor nos fala de uma surpreendente pobreza das imagens, a despeito de sua aparente abundância, podemos compreender melhor a que imagens se refere. Essa pobreza parece nos levar à reflexão de o quanto nos é escasso o pensamento dessas operações, a um mesmo tempo estético e político.

Chamar o futuro, mesmo que a título de ilustração, nos fez passar por um percurso curioso para adentrar as questões da imagem em suas tantas aparentes oposições; como quem passeia em um jardim, caminhamos, mas não chegamos muito longe, ao que pedimos desculpas pelo mau traquejo. Serviu-nos, enfim, para salientar

47 Aqui introduziria todo um campo de aproximação através do conceito de imagem pensativa de Rancière, o qual não caberia neste artigo, mas interessa apontarmos na medida em que liga o pensamento à política no campo das imagens.

este aspecto operacional das imagens da , aspecto que aproxima política e estética e é tema profundamente desdobrado pelos dois autores. Nada novo sob o sol, o que nos interessa, portanto, é servir-nos dessas ideias para pensar as inúmeras inflexões entre arte e política hoje, não apenas no campo da produção artística, mas no amplo espectro da cultura que tanto faz e acontece em nome da arte e de suas implicações sociais. Parece-nos, enfim, uma abertura para pensar este campo, um convite ao movimento.

Batismo de Balthazar,
frame do filme *A Grande Testemunha* de Robert Bresson.

Referências

BELTING, Hans. *A janela e o muxarabi*: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 115-137

BRESSON, Robert. *Au Hasard Balthazar.* França: Argos Films, 1966.

GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du Cinéma*. França, 1989.

MONDZAIN, Marie-José. I*magem, ícone, economia*: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edição 70, 1993.

RAHM, Philippe. Open House Lecture: Philippe Rahm "Constructed Atmospheres". Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=NP6EBTwGcug. Acesso em 26/8/2016.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

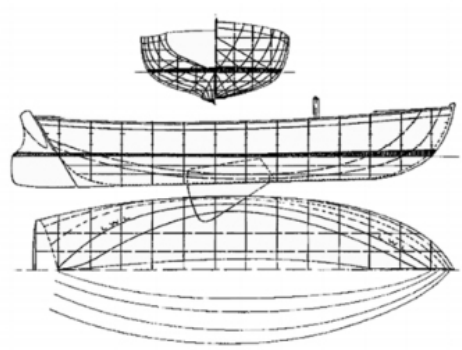
RANCIÈRE, Jaques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012b.

ARQUIPÉLAGO

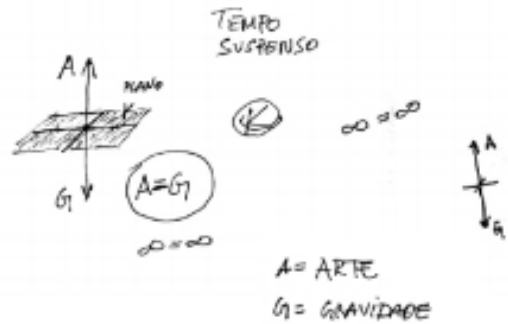
Francisco Pablo Medeiros Paniagua
Universidade do Estado de Santa Catarina

Na busca de atender aos objetivos de uma pesquisa experimental em artes visuais, um mestrando embarca rumo a um arquipélago ainda a ser descoberto. As biogeografias das dez ilhas encontradas por ele se fazem de hibridismos de ideias, livros, objetos, plantas, animais, crenças, ciências e histórias humanas que, rearticuladas em um oceano metafórico – o Oceano das Ideias que Só Virão Amanhã –, oscilam suas naturezas entre a realidade e a ficção. O ponto natural-geográfico de partida dessa expedição náutica imaginária é a ilha de Florianópolis (SC). É dessa natureza habitada que demandam muitos desses outros lugares em estudo e descobrimento, desenvolvidos a partir de uma fabulação científica – ou uma ciência ampliada – campo de livre experimentação para inúmeros dados, formulações e contextos articulados em fluxo de ritornelo. Assim, as criações já realizadas (e os projetos artísticos ainda prospectados) recebem um amplo espectro de aglutinações de linguagens e possibilidades expositivas, ecoando paradoxos, sugerindo desvios e novas rotas que se alimentam de contágios e de antropofagias, transfigurando as matérias e as energias capturadas na pesquisa, em um outro texto, outra imagem, outra ideia, uma outra expedição. O meio impresso, a publicação aqui apresentada, foi, desde o início, pensada por ele como um suporte expositivo de primeira ordem, conferindo gesto, voz e espaço aos pensamentos e seus rastros. Nessa incursão de

deslocamentos de distâncias mais abstratas e abstraídas do que geográficas, mais literárias do que literais, merece ainda destaque a sua busca pelo espírito do texto, evocando o fogo que confere ânimo vital àquilo que produzem certos pesquisadores, artistas e escritores, quando momentaneamente se encontram capazes de habitar outros lugares, corpos e realidades, podendo até escrever sobre si mesmos, em terceira pessoa (como se faz aqui). O mesmo vale para atravessar qualquer oceano, real ou ficcional – é viagem que se faz expandindo a razão e os sentidos. O horizonte é um falso infinito e abriga ainda todo o invisível.



Livro *Arquipélago,* de autoria de Francisco Pablo Medeiros Paniagua. Dissertação de Mestrado junto ao PPGAV-CEART-UDESC, 2016, 220p., sob orientação da Professora Regina Melim. (detalhe da página 131; ao lado, detalhe da página 118)



Notas de estudo sobre Ives Klein (1928-1962) em um de seus exercícios práticos em busca da gravitação infinita.

Saut dans le vide (Salto para o vazio), 1960.

As imagens das páginas anteriores integram o livro *Arquipélago,* de autoria de Francisco Pablo Medeiros Paniagua, desenvolvido como pesquisa de dissertação de mestrado junto ao PPGAV-CEART-UDESC, sob orientação da Professora Regina Melim, apresentada em 2016. Originalmente as imagens aparecem respectivamente às páginas 90-91, 70-71 e 92-93 do livro.

PROJETO EXPERIÊNCIAS SECUNDÁRIAS

Andreia Falqueto
Universidade Federal do Espírito Santo

O Projeto *Experiências Secundárias* pretende, através de pinturas, desenhos, fotos e vídeos, analisar a relação de experiências primárias a secundárias e vice-versa. Entende-se aqui por experiências primárias, fenômenos pessoais advindos diretamente da relação única e individual do sujeito com a natureza: mergulhar no mar em uma praia, tomar banho de chuva, correr em uma trilha na floresta ou em um campo etc.

Com isso, pretende-se não criticar ou tomar partido de algum dos lados das experiências, mas pensá-las de forma intercalada. Para isso, obteremos na internet fotos de propaganda de produtos diversos que proporcionam experiências secundárias e, através da pintura, fabricaremos novas imagens de experiência, emulando assim, visualmente, a vivência daquele sujeito na imagem em uma experiência primária.

A exposição será de pinturas, desenhos, vídeos, fotografias, instalações que serão experimentadas pelos espectadores. Atualmente, o projeto encontra-se em fase final de desenvolvimento com previsão de exposição em setembro de 2016.

Waterfall...Rain...RainWaterfall (Cachuveiro), 2016.
óleo sobre tela
políptico (tamanho total): 160 x 195 cm

The Dog is my lord, 2016.
óleo e folha de ouro sobre madeira tela
25 x 31 cm

Feriado, 2016. (acima)
óleo sobre tela (95 x 150 cm)

Férias frustradas, 2016.
óleo e acrílica sobre tela (125 x 105 cm)

Um deus grego (após Ingres), 2016.
óleo sobre tela
160 x 140 cm

Retrato oficial do Comandante da Marinha do ES Márcio Pelegrino Antonelli, 2016.
óleo sobre painel e moldura de madeira
61 x 46 cm

PROCESSOFÓLIO - 30.07.2016

Jandir Gomes dos Santos Junior (Jandir Jr.)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Perdoar é importante. Fundamental para que eu consiga seguir botando meus pés nesse chão sem almejar outro. Perdoar o mundo para, então, amá-lo.

Escrever pode ser, ou é, a necessidade de tocar a realidade que é a única segurança de nosso estar no mundo – o existir. Iberê Camargo escreveu isso em um texto chamado Gaveta dos guardados. Sempre me tocou, do dia em que li esta frase até então, que ela tenha sido feita por um homem que foi notório por trabalhar com óleo e tela, não com letras. Vi-me na frase à época, pois entendi que a escrita era o que permanecia a me comprovar minha existência sensível. Quando desanimei com o modelo de exposições nas artes visuais, ou quando duvidei do que fazia, quando estive preguiçoso deitado a pensar que merda significa buscar viver norteado pela sensibilidade – algo não somente producente ao capitalismo, mas contra ele – que encontrei no produzido em artes visuais, a escrita era o lugar em que permanecia; não precisava de mais do que o alfabeto para sinalizar a mim mesmo e a quem desejasse me ler que eu existia ainda, que resistia aos critérios que discriminam dentro e fora e seguia a afirmar que estava em arte.

Dizer estar em arte, em parte, é aceitar o inegável: que estudei arte. Passei alguns seis anos entre instituições, entendendo este *front* do viver ambiguamente, que

aprendi próximo aos que produzem na chamada arte contemporânea. A arte me é inescapável. Possuo algum capital cultural, o que faria uma tentativa de fugir do artístico para uma pretensa vida pura uma bobagem (vide certas apropriações da dicotomia arte-vida brasileira dos anos 1950-1960). Contudo, estar em arte também diz respeito à vida que busca mais correspondências ao sensível que encontramos historicamente na égide arte que na pragmática da organização social corriqueira, macro ou micro política.

Por isso, comecei a crer que poderia escapar ao circuito tradicional artístico que me formou. Alimentei-me da crença de que me preparava durante este período de formação em artes não para me tornar um artista profissional, mas para ser um ser humano problema, um ponto crítico à sociabilidade com meu próprio corpo humano; móvel, algo autônomo, ora capturado pelas zonas de interesse social, ora me rebelando e fugindo disso, impondo problemas tais que era expulso de certo corpo social como um corpo estranho que acabara de entrar no organismo. Como na adolescência escutei, prioritariamente, músicas produzidas independentes às gravadoras e aos circuitos *mainstream* e li alguns textos bem pueris sobre anarquismos individualistas – mas que depois me instigaram, e instigam ainda, certa fome por conhecimento do libertário e da autonomia popular –, quis, desde o princípio de meus estudos, descobrir formas de circular artes visuais de forma independente ao institucional e ao fomento público, corporativo e privado que determina nosso acesso e articulação enquanto cena. Mas nunca me contentei com o que era chamado de cena independente nas artes visuais. Seja porque reproduziam modos de existir tais como processos seletivos, relações cordiais com o institucional, dependências financeiras para com o privado e público, crença sólida em critérios que, ainda de modo não percebido, correspondem ao que segrega por classe, gênero, lugar, raça, o que determina a inexistência de produtores outros na cena etc.; seja por, noutro polo, se negarem ao posicionamento político e ao critério, gerando desbunde em plataformas abertas que pouco criaram lastro coletivo aos artistas que participaram dela e, por se comprometerem menos com a criação e com o fortalecimento de pequenos e populares grupos artísticos articulados que com seus próprios fortalecimentos enquanto referenciais únicos, acabei necessitando gerar uma resposta a mim – na falta de identificação com as cenas independentes na arte – sobre como existir em arte alheio a tudo isso, institucional ou independente. Daí essa perspectiva sobre mim mesmo como meu lugar de atuação, sobre estar e me dedicar à ação em meu corpo e ao que me circunda e me faz em curto raio de distância, sem o auxílio de amplificadores.

Isso implicou no que chamei de endereçamento estrito. Desejar realizar dessa maneira implicava que eu abandonasse a pretensão ao público – endereçamento difuso – e me dedicasse a construir a visibilidade como parte do meu trabalho visual, o que não desejei realizar para um sem-número de pessoas, que acessariam minha realização sem possibilidade de réplica, de invasão aos meus próprios olhos, de articulação comigo mesmo, em suma. Daí, quis endereçar estritamente, saber para quem faço, desejante, assim, de relações mais diretas, colaborações não convocadas por mim, diluições de minha venenosa vontade de autoria e de mais-valia simbólica e artística, diferente da constituição de público – geral ou específico, como em um trabalho *site-specific* –em que não há indivíduos, nem grupos sociais profundamente e em longo prazo conhecidos e próximos, mas só há, no máximo e no melhor dos casos, preocupação em tornar acessível para muitos (já não mais uma só população, mas ainda muitos para sabermos quem são pelo nome de cada um) o que foi feito por poucos.

A princípio, percebi minha escrita de artista publicizada como uma parceira à vontade do endereçar estritamente. Já que não a reconhecia como minha produção artística, ela poderia ser um modo de, sem dar a ver o que então faria para pessoas específicas, divulgar ao público o produzir desta maneira endereçada, e não de outra, ansiosa por gente desconhecida. E via que escrever sobre o que se faz era acessar um outro lugar, mais amplo, onde tanto os trabalhos realizados quanto as dúvidas que surgiram em seu processo de desenvolvimento, as desistências, o ócio em seus intervalos de concepção e demais situações periferizadas pelo que o artista determina como obra final se tornavam um só. Assim, na escrita, o artista coloca em cheque sua própria identidade, critério e produção. Mas, para escrever – e, nisso, falar mais do que ambicionavam dizer –, os que trabalham plasticamente algumas matérias no mundo, no uso das letras, em prosa, via de regra, não utilizaram da ficção. É então uma escrita em primeira pessoa e biográfica que reconhecemos como a produção textual de tantos artistas, pois, livres de tarefas historiográficas ou de busca por qualidade literária, ainda assim estavam comprometidos a escrutinar, no mínimo que fosse, a si mesmos no que fizeram ou planejaram fazer.

Ao mesmo tempo, relembro Iberê, pois pela escrita provamos a nós mesmos nossa existência. E foi por relembrar de Iberê também há algum tempo que tive medo de permanecer escrevendo quando me determinei realizar, artisticamente,

em endereçamento estrito. Já que pública, através deste processofólio[48], minha escrita, ainda assim, talvez fosse obra, talvez fosse criação artística, quem sabe estivesse prenhe de intencionalidade formal, de minhas investigações no campo das outras materialidades que encontrei pelo mundo, ou ainda mais: escrever seria a forma de comprovar a mim que ainda era artista; por não acreditar no meu endereçar estrito, por ter medo de não ser visto pelo público, por não querer desenvolver minha identidade como artista somente com a meia dúzia de pessoas que francamente conseguiria interlocução neste programa antipúblico, escreveria, tal qual o Iberê Camargo frasista, para tocar a realidade de meu existir. E, dito isso, foi por crer que mentia para mim mesmo ao dizer que minha escrita era completamente oposta à vontade de me tornar público ou tornar público meu trabalho que ambicionei interromper completamente todo investimento público que poderia realizar para existir, abandonando, por fim, este meu processofólio.

Só que creio ter negligenciado a gravidade dessa cisão. E, neste momento, sinto desejo. Dá vontade não somente de escrever, mas também de participar dos editais, de ambicionar vender coisas, de ser bajulado, admirado à distância por quem eu não conheça, de ter como, facilmente, agradar minha família ao dizer que tem pessoas por aí valorizando com dinheiro e reconhecimento as coisas que faço e que quase nunca mostrei para eles, parentes. Deu vontade de ter forças suficientes para escrever em um SMS *Perdoo, mas nao quero ter mais nada com vc. Apesar de o desejar profundamente, preciso estar e produzir o q faço de mais sensível longe de vc, como num término dum relacionamento. o q é isso q nao terminar um relacionamento, afinal. O fim é dramático e eu insistia em o tratar como algo corriqueiro. N é assim. Por isso, retorno aq, para evidenciar minha vontade minha dor, meu perdão e te dizer, aquém disso tudo, q n desejo reatar. Talvez a gnt se encontre em segredo – se é q é possível –, n mais q isso, já q reafirmo meu compromisso com todos e todas q não são vc; muitos, eu diria.e, Por serem tantos, não te comportam; Vc n faz parte desta nem de nenhuma poligamia. Um beijo com desejo e parcimônia em vc, público. Daquele q ja foi seu, jandir jr.* Mas isso seria mentira. Não é tão fácil assim. Não é justo que eu encene que esteja tudo bem, sisudo, frio como a liga na escultura de aço inox ou mínimo como a instrução em certo trabalho conceitual.

Talvez o que caiba seja perdoar. Buscar, um a um, os que me machucaram e machucaram aos meus e os perdoar. Perdoar o racismo, a periferização, perdoar minha

48 Desenvolvido no *site* http://processofolio.tumblr.com.

falta de grana, perdoar se por acaso senti fome e cansaço alguma vez para conseguir estudar percorrendo longas distâncias com pouco tempo, perdoar o tempo correndo mais rápido para mim, perdoar as desigualdades sociais, o classismo, meu ódio de classe, perdoar a misoginia que me favoreceu por vezes – se me é possível –, perdoar o circuito artístico, o mercado, os professores que foram negligentes ou de posição inocente para com a estratificação socioeconômica de seu alunado, perdoar o capitalismo, perdoar a comoditização dessas coisas maravilhosas, perdoar o mundo todo, talvez. Perdoar até mesmo a porra dos escravizadores contemporâneos, que não tem nada a ver com o texto até então. Sinto que é somente com um perdão absurdo e gigantesco como esse que poderia, então, amar. E somente dá para seguir com isso, com essa vida desapegada e resistente que gostaria de levar com o que mais gosto de fazer, no trabalhar endereçando em estrito em que gostaria de me satisfazer, com os pés no presente e nada mais comigo, com pobreza financeira e sobriedade na minha circulação social, se for amando. Somente dá para produzir em dádiva em um mundo permutador amando. Somente amar muito seria suficiente para olhar para isso tudo sem desejar possuir, dominar ou destruir, se mantendo alheio, acreditando que minha própria existência também se situa além do sistema econômico e social que subjaz meu corpo. Mas eu ainda não amo assim. Não, eu não consigo perdoar. Mas estou tentando, porque não vejo outra forma de resolver isso, apesar de parecer difícil, quase impossível.

De pensar em perdoar, lembrei das pessoas para quem devo pedir perdão e não o fiz. Não diria aqui quem são, pois creio que pedidos de perdão devem ir para seus destinatários e para mais ninguém; endereçamento estrito, não difuso, afinal. Mas me recordo de uma pessoa que já não sei se vive ou morre, ou se permanece com a mesma face que adotava quando a conheci. Cogitaria, por isso, pedir perdão para ela aqui, já que não sei se existe ainda, fisicamente ou como a vi. E percebo: talvez tornemos certas coisas públicas para que sejam como cartas que são enviadas para entidades sem carne, habitantes do passado, fantasmas não humanos, pessoas mortas, recém-desconhecidas.

Escrever publicamente talvez seja provar nosso existir para esse tipo de existência a qual não podemos endereçar estritamente, já que nunca conheceremos seu endereço. Para viver próximo ao que se faz em distância; talvez escrever publicamente seja ser um vizinho absurdo, até então impossível. Imagino a ânsia por escrever para ser não somente a si mesmo, mas para ser às coisas que parecem não existir

até as vermos emergirem em nossas próprias justaposições com o alfabeto. Ou, quem sabe, escrever publicamente sirva para eu tocar a existência de meu endereçar estrito, tão imaterial quanto os que já não sabemos se existem ou não. Talvez eu escreva, à vista de todos, para me avizinhar dos que não conhecerei ou do que ainda duvido que exista em mim. E talvez aí você possa me ver em um momento de escrita, público. Talvez, pois tendo a acreditar que o endereçamento estrito é minha única chance; sem facebook para me criar em *timelines* alheias, sem querer curadores para me proteger entre quatro paredes brancas ou em parágrafos, sem o ímpeto pessoal de atingir quem não lembrarei ou saberei pelo primeiro nome.

Confesso, ainda assim, que concebi endereçar estrito oscilando entre a vontade que aqui anunciei de um autoexílio e a incapacidade de estar no campo artístico, por falta de profissionalismo meu, ou algo assim. Creio, com isso, que há um lado medíocre no que disse até então, e que talvez eu tenha enfeitado um pouco a coisa toda que escrevi para não lidar com este lado. E é possível que eu tenha falado de perdão por estar sob efeito de uma relação indireta deste com o desejo; talvez pedir perdão seja ambicionar ser desejado e, perdoar, desejar. Quem sabe? Acho que sou eu que vejo a coisa assim. Não há como comprovar isso para além da minha acepção pessoal. Quem quiser crer no que creio aqui, terá que ter fé no que digo. Apenas isso.

O Cássio me mostrou uma vez David Bohm falando, por sua vez, estou sugerindo que foquemos no aprendizado. Não sabemos ainda o que fazer com isso. Temos de nos interessar pelo aprendizado por si só, pois, se for por qualquer outro motivo, isso acabará por entrar no condicionamento. Dizia ele para apenas observarmos nosso pensamento, viciado como é; não há ainda escapatória para pensarmos de maneira nova. Temos que aprender em contemplação.

Nisso, pretendo ainda observar o resselvagizar de meu pensamento para desejar de modo tão instantâneo que ele, o desejo, somente exista a mim no momento em que, sem nunca lhe ter desejado antes, o conseguir realizar quase que por acidente. E, no mais, eu prefiro ir dizendo que continuo vivo por aqui, em arte, escrevendo com o mesmo alfabeto em que On Kawara disse *I am still alive*, neste nosso alfabeto em que ele, eu e você, público, conjugamo-nos inescapavelmente na primeira pessoa do plural.

TROPA DE ELITE: IMAGENS DO REAL, IMAGENS DO PENSAMENTO

Sayd Barbosa Mansur
Universidade Federal Fluminense

Fenômeno de público antes mesmo de seu lançamento comercial, o primeiro longa-metragem da série *Tropa de Elite* chegou ao comércio informal brasileiro impulsionando uma inusitada campanha de consumo boca a boca dois meses antes de sua estreia comercial, em outubro de 2007. Este incidente tornou o filme não somente um fenômeno na indústria cultural brasileira, como permitiu que o longa-metragem alcançasse destaque nos principais suplementos culturais do país e atravessasse um inusitado caminho, das páginas policiais ao debate político mais intenso sobre a segurança pública nacional.

Narrando o processo de formação de uma nova turma no Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE) nos bastidores da Polícia Militar do Rio de Janeiro, o filme apresenta o BOPE como a chave-mestra para a solução dos problemas de segurança pública para a cidade ao final dos anos noventa, momento em que a corporação policial estaria paralisada em função da corrupção e das disputas de poder interno. *Tropa de Elite* mobilizou mídia e opinião pública não apenas pelo escândalo que se seguiu ao vazamento de sua primeira cópia pirata, ou pelas implicações políticas em torno das práticas coercitivas encenadas no filme, mas,

também em função da intensa penetração que este longa-metragem teve em praticamente todos os estratos sociais brasileiros.

Baseado no livro *Elite da Tropa* de autoria do antropólogo e ex-secretário de segurança pública do Rio de Janeiro, Luiz Eduardo Soares, em conjunto com dois ex-oficiais do BOPE, André Batista e Rodrigo Pimentel, o longa-metragem *Tropa de Elite* é uma das principais produções do cinema brasileiro da primeira década do século XXI e se notabiliza pela preocupação não somente de retratar, mas também de apresentar uma reflexão para o problema do narcotráfico na cidade do Rio de Janeiro e no Brasil. Tanto o livro como o filme, roteirizado pelo diretor José Padilha, em conjunto com o consagrado roteirista Bráulio Mantovani e Rodrigo Pimentel coautor de *Elite da Tropa*, ficcionalizam fragmentos de histórias verídicas de oficiais em seu dia a dia na corporação, ao mesmo tempo em que abordam eventos verídicos, como a visita do papa João Paulo II à cidade do Rio de Janeiro, em 1997, e a guerra entre quadrilhas rivais na cidade neste mesmo período. Entre histórias de amizade, corrupção e desequilíbrio familiar, o filme narra o encontro dos aspirantes Neto Gouveia e André Matias com o Capitão Roberto Nascimento, oficial tido como incorruptível por seus pares, adepto da tortura na prática investigativa e que, ao se desiludir com a subordinação do BOPE aos sucessivos jogos de interesse políticos e eleitorais, acaba vendo na chegada ao Batalhão dos dedicados aspirantes a solução para uma aposentadoria digna dentro da corporação que, para o personagem, somente se daria de modo digno através da seleção de um substituto à sua altura.

O filme *Tropa de Elite* representou não somente um marco na cinematografia brasileira, tendo sido laureado com, pelo menos, um grande prêmio internacional, o Urso de Ouro de melhor filme no Festival de Berlim (2008), se mostrou como uma obra excepcional para observarmos a familiarização do espectador contemporâneo com as experiências de realidade que se tornaram tão corriqueiras no último século em razão do aprimoramento das imagens técnicas em nossa sociedade. A partir deste filme, pretendemos analisar criticamente como a produção de imagens audiovisuais fortalecem ou problematizam visões de mundo, influindo sobre o que compreendemos pelo real tanto quanto pelo possível.

Ao problematizarmos a inserção de produtos audiovisuais em uma sociedade na qual as balizas que demarcam o real possível e suas representações têm sido

confundidas e até mesmo desestimuladas, *Tropa de Elite* se mostra um capítulo à parte em nossa produção audiovisual, não apenas pelo vigor técnico e narrativo no tratamento da violência urbana, tema que, neste instante, se configura como preocupação capital na sociedade brasileira, mas, principalmente, pela rápida incorporação dos temas, do discurso e das sequências e falas do filme pelo espectador brasileiro. É notório, quase dez anos após o lançamento do filme, o lugar que *Tropa de Elite* tem ocupado no imaginário do público brasileiro, algo que atravessa desde a assimilação de opiniões sobre determinados mecanismos públicos, agentes sociais e organizações não governamentais, até a repetição exaustiva de bordões do narrador do filme até mesmo em manifestações populares, deixando claro que para muitos brasileiros este filme os "representa".

Tendo isso em vista, observarmos como o que se afirma por "realismo" é um conceito distinto do que se compreende culturalmente como real. Para Beatriz Jaguaribe, os códigos do realismo estético, tanto na literatura quanto no cinema, "detêm o poder pedagógico de tecer os retratos da realidade". (JAGUARIBE, 2007) Essa vocação para com a verossimilhança lançaria as bases para o entendimento dos códigos de representação que excluem o fantasioso e o subjetivo de nossos relatos culturais e, contemporaneamente, seriam capazes de atingir o que a autora chama de um "choque do real", conceito semelhante ao "efeito de real" percebido por Roland Barthes. Sendo estas práticas desenvolvidas dentro dos códigos do realismo estético, para muitos espectadores, uma representação mais significativa e atraente do que a própria realidade fluida e multifacetada que vivemos. Este "efeito de real", contemporâneo, não se limitaria à promoção de uma observação objetiva e distanciada de uma situação dramática, mas, implicaria também, em uma intensificação desta experiência estética aos olhos do espectador.

Levando em consideração a própria disposição do sujeito para a assimilação de imagens audiovisuais que por décadas inflacionam seu cotidiano, encontramos nos estudos de Gilles Deleuze sobre *A Imagem-Movimento*, e seu resgate interpretativo do pensamento de Henri Bergson sobre a consciência e o mundo que a cerca, a insuficiência de uma compreensão de mundo cindida pelo conflito *idealismo* x *realismo*. Para Bergson, a matéria mesma seria um conjunto de imagens, tendo este conceito de imagem uma existência situada a meio caminho entre a *coisa* e sua *representação*. É a partir deste pressuposto que encontraremos respaldo no conjunto da obra de crítica e criação filosófica de Gilles Deleuze que se debruça

não apenas em um diagnóstico, mas se esforça pela criação de imagens do pensamento não representativas ou dogmáticas. Este pensamento compreende as imagens e os simulacros não apenas por seu potencial representativo diante da vida, ou seja, pela ótica da cópia e da ocultação de sua própria artificialidade, mas, como uma potência criadora, capaz de produzir novas imagens e novas formas de subjetividades. A busca de Deleuze por uma imagem não dogmática do pensamento, tanto no terreno das artes, como da filosofia, vem em uma contrapartida à *vontade de verdade* identificada por outro filósofo com quem mantém constante debate, Friedrich Nietzsche. Para Nietzsche, a *vontade de verdade* seria parte do processo pelo qual certas "verdades" e certa ética poderão ser formuladas em um determinado período histórico da sociedade. Conforme a leitura de Deleuze sobre a obra de Nietzsche, uma crítica à ideia de *vontade de verdade* presente no racionalismo fundador da Modernidade se enfraquece frente à compreensão de imagens falsificantes como potência criadora de "realidades". Este pensamento, que tem por base o questionamento ante a costumeira associação do *simulacro* como a representação errônea ou *mentirosa* de uma "verdade", ou mesmo da noção de *verdade* e *falsidade* como conceitos absolutos, manifesta a compreensão destes conceitos como expressões transitórias e condicionadas por seu tempo e seu espaço.

Defendemos aqui que a produção de *afectos* e *perceptos* de Gilles Deleuze, entendida como a força por detrás da arte, como presente também em nosso objeto, a despeito do desinteresse de certas áreas do saber em considerá-lo obra digna de esforço. Pensamos com Deleuze que, o que está em jogo é a conservação de instantes e sensações que uma obra pode provocar, e, aqui acreditamos, *Tropa de Elite* nos oferece um amplo panorama de sequências ricas nestes dois quesitos:

> O que se conserva em si é o percepto ou o afecto. Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria a sensação de o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade, que coexiste com esta duração. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 197)

Logo, acreditamos que *Tropa de Elite*, ao reunir em sua trama histórias verídicas de policiais com uma acurada reconstituição narrativa dos embates dentro da corporação policial e nos morros cariocas, fornece material para compreendermos como, através da articulação do dispositivo de cinematográfico, obtém-se um efeito de realidade que suplantaria o ideal mimético como modelo de representação

do real e que chegou até mesmo a afetar a compreensão do que se compreende por realidade por um amplo coletivo. Da mesma forma que nosso modelo de pensamento, a imagem, para Deleuze, deve ser regida pelo esforço em abandonar um pensamento calcado na representação, ou seja, na perpetuação de determinadas modulações em relação ao corpo, ao pensamento e às próprias imagens enquanto arte mimética. Este esforço que empreendemos pela superação da aplicação de ideias e conceitos que o senso comum considera anteriores ao ato de pensar, se faz necessário para que confrontemos um pensamento estratificado com uma imagem representativa e dogmática que tem marcado com profundidade tanto a filosofia como o diagnóstico ético e estético de nosso tempo. Em relação à questão com que iniciamos nosso trabalho, a lembrar, a apreensão de nossas imagens audiovisuais como fragmentos de uma realidade ou contexto vividos, se mostra fundamental em nosso trabalho identificar qual o efetivo problema por detrás da assimilação das imagens da ficção na vida corrente. Seriam as imagens manifestações naturalmente degeneradas, impróprias para o aprendizado, ou incapazes de nos permitir um olhar sobre o mundo que não pela simulação e decalque?

Deleuze, enquanto leitor de Nietzsche, defende que, diferentemente do que crê as bases de nossa filosofia, a ação de pensar não tem por natureza uma busca pelo verdadeiro, mesmo que o pensador queira e ame a verdade por vocação como postulou nossa tradição. Esta é a concepção do pensamento pela representação, o pensador deseja uma verdade e a terá ao seu alcance pela aplicação de um método eficaz para o raciocínio e a investigação do mundo das ideias inatas, como declarou nossa filosofia clássica e sedimentou o senso comum. Mas, como o autor de *Lógica do Sentido,* entendemos que o ato de pensar está longe de ser o exercício do pensamento até um ponto em que este, pelo polimento, seria capaz de alcançar uma verdade anterior ao seu próprio ato, como teria apregoado a teoria das ideias platônica.

Mas afinal, não devemos entender a semelhança aparente entre ideias, coisas do mundo e simulacros como fundada em sua aparência exterior, mas em uma afinidade interna:

> O pretendente não é conforme ao objeto senão na medida em que se modela (interiormente e espiritualmente) sobre a Ideia. Ele não merece a qualidade (por exemplo, a qualidade de justo) senão na

> medida em que se funda sobre a essência (a justiça). Em suma, é a identidade superior da Ideia que funda a boa pretensão das cópias e funda-a sobre uma semelhança interna ou derivada. (DELEUZE, 1998, p. 259)

Por este motivo, o simulacro, em seu lugar de cópia da cópia, seria duplamente degradado em sua semelhança para com o fundamento. Mas, o objetivo mais específico não seria apenas distinguir, mas selecionar, em uma separação por linhagens na qual o impuro seria afastado do puro, na qual a busca se faz menos em função de validar o justo pretendente e mais em encurralar o falso pretendente. É neste ponto que identificamos com Nietzsche a necessidade de uma reversão do platonismo, de modo a abandonar a distinção dualista entre essências e aparências, modelos e cópias, distinção esta que se alastra do mundo mesmo aos homens que o habitam e, consequentemente, inclui todas as atividades e realizações que provêm destes. Esta reversão em favor dos simulacros, ou seja, das imagens produzidas tanto pelas artes, como para fins outros, nos permite uma apropriação e legitimação do que produzimos e uma comunhão entre vida e pensamento. É somente pelo abandono desta lógica da semelhança, da representatividade, de uma lógica do Mesmo (modelo que consideraria a justiça como nada além do que Justa), que podemos dar vazão e credulidade ao resultado da arte, como construção de mundos possíveis e realidades outras, diferente da ânsia por um real que se mostra tão equivocada em *Tropa de Elite*.

Isto posto, a partir do momento em que elevamos os simulacros a um lugar de legitimidade, pela derrubada dos fundamentos, percebemos a sua força na produção de significação positivamente. O que pretendemos enfatizar aqui é que o cinema, enquanto produtor de imagens, das imagens do nosso pensamento, possui uma força proeminente, um potencial capaz não apenas de nos desvelar o mundo à moda antiga, de "representá-lo" como espelho do mundo, mas, enquanto proposta que viabilize novíssimos aspectos e entendimentos sobre a realidade. Por este motivo, identificamos que o problema não se deve ao fato de as imagens, no contexto da contemporaneidade, estarem atravessando de forma tão intrusiva o cotidiano de incontáveis pessoas como se deu com *Tropa de Elite*, filme que, em particular, alcançou visibilidade excepcional em razão do histórico de seu vazamento pirata. O que pretendemos pontuar é que não há por si só demérito na propagação de imagens e em sua consequente assimilação, mas devemos atentar

182

para a qualidade dessas imagens que têm sido produzidas, ou melhor dizendo, na forma como essas imagens têm se remetido a um exercício do pensamento. Seja pela maneira clássica, entendidas essas imagens como belas e eficazes, quando dirigidas à incorporação dos aspectos mais contumazes da realidade concreta, ou pela maneira "moderna", quando essas mesmas imagens, sejam elas, cinematográficas, quadrinísticas, pictóricas, ou mesmo "virtuais", se prestam à criação e à superação dos limites que a vida cria ao livre pensamento.

Há, aqui, uma diferença fundamental entre percepção e conhecimento, pois, há entre os dois uma clara diferença de "natureza". Para o autor, toda percepção estaria atrelada ao espaço, enquanto as ações almejam a uma temporalidade sem um lugar, sem um *topos*. Bergson questiona a orientação que coloca a percepção como produtora de conhecimento ou doadora de sentido. Há um esforço para abandonar o dualismo metafísico cartesiano que distinguiu por séculos o sujeito e o objeto, e legou ao "Eu" o sentido e o entendimento da realidade. Para Bergson, a consciência seria não a Luz que ilumina e propicia o conhecimento, mas antes, o ecrã, a tela negra e opaca que recebe a luz e a projeta. Ela receberia a luz, e a projetaria e daí se faria o sentido. O pensamento de Bergson se debruça sobre o problema da consciência e das imagens, considerando que a consciência seria capaz de nos possibilitar a visibilidade do real apenas enquanto uma tela negra que nos dá a ver estas imagens, o ecrã. A consciência não seria uma fonte produtora de imagens, mas de tornar possível que estas apareçam, como uma espécie de tela negra, de ecrã.

Deste modo, as imagens cinematográficas, em seu encadeamento de imagens, sons, tempo e movimento, tornam possível a relação do pensamento de seus diretores com a matéria do mundo que se torna cinematográfica. Quando se apropria dessa fecunda realidade material e a transforma em significação, na produção de relações entre essas imagens e o pensamento que se extrair destes cenários, o cinema instiga um novo olhar sobre a ilusão do movimento, agora não mais como "o aparelho aperfeiçoado da mais velha ilusão, mas, ao contrário, o órgão da nova realidade a ser aperfeiçoado". (DELEUZE, 1985, p. 14)

Por este motivo, afirmamos que o cinema proporciona ao espectador uma imagem-movimento que, em sua lógica interna, busca uma tentativa de reconstituir o Todo em que estamos imersos como seres viventes. Esta aproximação do ambiente cinematográfico com a realidade se daria pela composição de planos,

enquadramentos e sequências que, através da montagem, propiciariam a impressão de uma realidade coesa, de uma realidade fechada que simularia o Todo aberto do mundo. Deleuze faz questão de deixar claro como a montagem se manifesta como a própria determinação de um todo expresso na relação indireta do tempo oferecida pelo cinema, pois a montagem, com seus *raccords* ou mesmo seus falsos *raccords*, exprime a continuidade e a mudança possível no mundo das imagens-movimento, ou seja, naquilo que flui do começo ao fim de um filme. Mas, esta ilusão de um todo orgânico se dá apenas em favor de uma suposta unicidade que nada mais é do que uma imagem indireta do tempo proporcionada pela montagem, fato que nos remete imediatamente ao caso da antiga filosofia que entendia o tempo em função do movimento e da crítica de Bergson redefinida a favor do cinema por Gilles Deleuze. Afinal, iremos nos ater ao cinema em seu grande poder de significação e em sua quase ilimitada capacidade de produzir relações entre as imagens e o pensamento para um artista/pensador que, em um primeiro momento, teve à disposição apenas essas imagens indiretas do tempo oferecidas pela lógica do cinema clássico,

> A única generalidade da montagem é que ela coloca a imagem cinematográfica em relação ao todo, isto é, com o tempo concebido como Aberto. Assim, ela oferece uma imagem indireta do tempo, tanto na imagem-movimento particular, quanto no todo do filme. [...] Só mais tarde poderemos ver o que é a imagem indireta do tempo e as possibilidades comparadas de uma imagem-tempo direta. Por ora, se é verdade que a imagem-movimento tem duas faces – das quais uma se volta para os conjuntos e suas partes, e a outra para o todo e suas mudanças – é ela que devemos interrogar: a imagem-movimento por si mesma, em todas as suas espécies e sob suas duas faces. (DELEUZE, 1985, p. 75)

Como sabemos, o cinema das imagens em movimento, de seus primeiros anos até meados do século XX, está intimamente ligado ao modelo de recognição, processo de representação do real por semelhança que reconhecemos como elemento central para o que entenderemos como clichês. Este modelo, que vínhamos chamando até então de clássico narrativo, ainda se mantém hegemônico, a despeito da crise

desencadeada pelo trabalho de grandes artistas que experimentaram e consolidaram novas formas de expressão desatreladas ao modelo clássico. A identidade entre a estrutura do real e a estrutura do cinema já apontada, essa similitude, nos permite entender como um filme nos possibilita encarar, em sua seleção de instantes "não privilegiados", parte dos problemas do mundo. Esta seleção de imagens permitiria nosso encontro não somente com novos modos de enxergar o real, mas também de atuar de modo criativo sobre o real. Para isso, faz-se necessário o esforço para a produção de novos olhares e de novos modos de ação, tendo por suporte as imagens produzidas pela arte de nosso tempo como modo de se enfrentar a sensação de esgotamento e de perda de força que as mesmas têm apresentado como "imagens do pensamento". Aqui, em específico, falando do cinema, notamos que a possibilidade de transformação das imagens em potência do pensamento tem sido desperdiçada junto à sua capacidade de agenciamento para transformação, basicamente em função de sua estratificação em imagens padronizadas, em imagens-clichê.

Se antes acreditaríamos que, ao lidar com a superfície branca do quadro, o artista teria uma "tela branca" ou neutra, a preencher pelo processo de trabalho sobre suas imagens mentais, defendemos, neste trabalho, que, em verdade, o esforço a ser realizado pelo artista contemporâneo deve ser o de desmontar, de esgarçar, em sua obra, o universo de clichês que circula de modo quase compulsivo, tornando impotentes tanto a arte como a vida em nossos dias.

Deste modo, em um primeiro momento, devemos reconhecer que esta exaustão, esta crise do pensamento, obviamente, não se limita às imagens cinematográficas, ou antes, ao problema das imagens em si, mas em relação às possibilidades do próprio pensamento. Quando consideramos os problemas que hoje se insinuam no que se refere a uma vivência coletiva saturada de imagens, algo que nos tornaria uma *civilização da imagem*, como diz Flusser, ou a uma suposta civilização das imagens, como provocaria Gilles Deleuze, somos levados a uma reflexão quanto aos limites em que se dá este processo e, sem demora, seremos capazes de apontar esse esvaziamento no pensamento que se reflete na produção de imagens em nossa sociedade a exemplo de *Tropa de Elite*.

Há uma célebre citação de Deleuze em uma passagem de seu segundo tomo sobre o cinema e a filosofia, *A Imagem-Tempo*, que deixa claro que nosso problema é

de outra ordem: "civilização da imagem? Na verdade uma civilização do clichê". (DELEUZE, 2007, p. 32) Percebemos, nesta irônica tirada do francês que se dedicou a uma filosofia da diferença, que nosso problema se insinua menos por uma saturação de imagens no cotidiano, sejam elas eletrônicas, analógicas, fotográficas ou cinematográficas, do que pela qualidade dessas imagens. Produzidas como repetição de lugares comuns, nos planos, na montagem, na composição e, principalmente, em uma moral fechada que se esconde por trás destes elementos estéticos, as imagens-clichê são aquelas afiliadas a uma imagem-lei, a uma imagem-moral, estando atreladas a esquemas-sensórios motores que nos protegeriam pelo anestesiamento de experiências que fogem ao comum. Como explicita Rodrigo Guéron em seu trabalho sobre as imagens-clichê:

> Chegaremos então a uma definição de clichê como uma espécie de imagem-lei, de imagem moral, que age como um mecanismo padronizador e determinador de valor, e veremos o cinema num jogo de criá-las e desconstruí-las. Um jogo, portanto, em que o cinema tanto se afirma como um dispositivo de poder que limita e esvazia o pensamento, quanto se afirma como uma notável potência do pensamento na medida em que nos ajuda a identificar os problemas da realidade e da vida e a produzir novas possibilidades para estas. (GUÉRON, 2011, p. 14)

Podemos compreender esta crise que submete a produção atual de imagens técnicas do mundo ao seu nível mais residual, presente já nos alicerces de nossa filosofia, na raiz do "pensamento ocidental", ao partir da crença em uma razão transcendente tomada como instância superior à vida, e ao qual a própria vida deveria estar submetida. Curiosamente, se, em princípio, o projeto do cinematógrafo pôde ser encarado como o mais bem-acabado instrumento de adequação da natureza às necessidades do homem burguês e de sua sociedade, logo o mesmo se mostraria uma importante ferramenta para se diagnosticar o esgotamento deste projeto de mundo, aos olhos de Deleuze.

Nosso problema se observa muito menos pela encantadora proliferação de imagens do que em função da produção de imagens dogmáticas, imagens-clichê, imagens que já não escapam aos mecanismos de normatização em nossa potência

do pensar, que acabariam por incapacitar as possibilidades para o surgimento de novos olhares e modos de manifestação da própria vida. Mas, mesmo a compreensão dos clichês abarca mais do que simplesmente o mundo das imagens. Isto em função do entendimento de que esses clichês são o que compreenderemos como esquemas sensório-motores, são nossa via de acesso para muitas das experiências no mundo, para o entendimento do sensível, do traumático ao mesmo tempo em que do sublime na vida e na arte. Ou seja, os clichês são parte constitutiva da própria experiência cotidiana do real, e não dizem respeito exclusivamente ao cinema ou a qualquer outro meio de produção de imagens.

Em *Tropa de Elite*, a atuação destes clichês se mostra pela seleção de instantes e a execução de sequências nas quais a relação direta que se tem é com o cinema das imagens-ação clássicas, do cinema de ação *hollywoodiano* facilmente identificado pelo espectador no lugar do embate entre as forças do bem contra o mal, forças aqui representadas pela polícia do Rio de Janeiro, em oposição tanto aos traficantes de drogas, como à classe-média carioca que faria o jogo hipócrita de pedir por mais segurança ao mesmo tempo em que fornece o sustento dos malfeitores, seus verdadeiros algozes. É problemática quando da explicitação, dentro do universo do filme, do que faria parte da verdade e da mentira no mundo, a polícia arrisca sua vida e tem seu trabalho e vidas ignorados por uma sociedade que alimenta a destruição de todos.

De fato, para Deleuze, as imagens-clichês seriam esquemas que anestesiariam nossa compreensão da realidade, seriam sistemas padronizadores próprios à percepção humana que permitiriam a assimilação do incomensurável à própria vida. Recuando apenas um pouco, temos em Nietzsche a reflexão deste processo como portador de uma profunda crise no pensamento ocidental, uma crise não somente histórica e social, mas, principalmente, existencial. Para Nietzsche, a mesma sociedade ocidental que condenou o mundo das imagens e de toda experiência sensível, é a mesma que se alicerçou em uma profunda divisão de mundo entre bom e mau, verdade e mentira, entre a mente e o corpo, e, estando neste contexto, o corpo, a sensibilidade e a maldade próprios ao mundo, obrigatoriamente, submetidas às leis da razão transcendental que se manifestaria no animal homem.

Para Nietzsche, é a racionalidade e o real que são criados a partir de nossas necessidades físicas, estéticas e sensíveis, não o contrário. Essa inversão de

valores funda uma sociedade na qual a razão se torna uma instância tida como maior, como superior à imanência da vida, como uma entidade ao qual todos os instintos deveriam se submeter em uma escala imaginária. Logo, o reconhecimento do corpo – do sensível –, como fonte originária de experiência legítima será descartado, tendo em vista a valorização dos processos de uma lógica alicerçada em um pensamento que privilegia o ideal de uma razão transcendente.

> Para não serem tragados pelo implacável devir da natureza, nossos ancestrais – como nós ainda hoje – precisaram traduzir e ordenar o caótico movimento do cosmos em esquemas, formas, imagens, palavras, conceitos e leis. (GUÉRON, 2011, p. 18)

Defendemos a concepção de cinema, neste trabalho, a partir de uma concepção de realidade não como um elemento distinto, mas como potência a ser atualizada. E parte da compreensão desta força do cinema como potência a ser atualizada se consegue pelo olhar do clichê como uma impotência do pensamento. Como aponta Paul Virilio, o cinema é capaz de uma efetivação da realidade, de um aparecimento empírico da razão, junto com o que entendemos como vontade de verdade. O cinema foi sempre visto como a máquina de fazer ver, fazer aparecer essa suposta verdade. Essa "mágica da verdade" seria um instrumento de consumação do projeto racionalista positivista que orientou a modernidade. Esta visão do cinema como um dispositivo capaz de uma efetivação, ou melhor, de um aparecimento empírico da razão, no qual vemos o cinema clássico como último momento do projeto racionalista iluminista, tem o cinema como autômato do pensamento.

Logo, compreendemos que a fábula racionalista do ocidente, que tendia a uma organicidade na construção de seus mundos ficcionais, se reproduziu na estrutura de filmes clássicos de ficção em suas mais variadas vertentes, da organicidade griffithiana à dialética einsteiniana. Por isso, para o autor contemporâneo, mais do que o passado, há que se desvencilhar, se despir dos clichês, desses esquemas sensórios motores que se instalam sobre as imagens sem pensamento, antes mesmo do pensamento se traduzir em imagens.

Em *Tropa de Elite*, a cada sequência, acompanhamos o desenrolar de um todo coeso em sua narrativa fílmica que organiza seus diversos personagens e atribulações que aqui ganham força na unidade orgânica de sua montagem e, em uma narrativa

que tende a uma experiência mundo se apoiando justamente em uma aparente objetividade na exposição de seus impasses. Desta maneira, é perto do final do filme, após a morte do aspirante Neto em uma emboscada feita por traficantes, que é encenada uma das mais fortes e significativas sequências da narrativa, deixando claro que o filme, ao buscar encenar uma realidade de uma "cidade partida", a versão oficial de uma guerra, nada mais faz do que representar o desconforto e a revolta dos funcionários responsáveis pela segurança pública, que reivindicam da classe a que servem a palavra final sobre a origem, a perpetração e a solução para o crime na cidade do Rio de Janeiro, ou mesmo no Brasil.

A discussão que firmamos aqui sobre as imagens do real e as imagens do pensamento manifestas em *Tropa de Elite*, nos comoveram, pois, seus resíduos têm sido cada vez mais contestados na mesma proporção em que alcançam pela contínua exposição, uma inédita infiltração na vida e na imaginação popular. Entendemos aqui a estética realista como que em sua pretensa autoridade sobre o *real*, a partir da compreensão de que esta estética se legitima por mecanismos cinematográficos que pela montagem conseguem condicionar uma impressão de Todo a um particular recorte imagético. Acreditamos que, se o real se define como a existência de um mundo independente de nós, a realidade social, ao contrário, se encontra sempre atravessada pela mais variada forma de discursos que se pode encontrar dentro de uma sociedade. E, apesar das presentes críticas, vale apontar que o ideal estético pretendido pelo *realismo* foi o modo mais elaborado que gerações anteriores encontraram para expressar objetivamente seus dilemas e experiências pessoais, dificilmente exprimíveis em um contexto no qual a realidade, por sua imensa complexidade, poderia ser representada. Levamos em conta que estas estéticas visaram, a partir do domínio de suas convenções e códigos, obter o máximo de autoridade sobre um dado tema, garantindo a plena imersão do espectador no universo ficcional. Cabendo a nós, enquanto estudiosos e cidadãos, a problematização destes recursos quando identificadas sérias distorções e promovendo uma necessária revisão destes códigos, na intenção de manter estes mecanismos estéticos em seu lugar de expressão do imaginário, sem que extravasem ou mesmo ocupem um lugar perigoso na produção de subjetividade de nossos dias.

Sabemos que a apreciação destes códigos ganha contornos mais problemáticos para nossa sociedade, quando surgem pelas técnicas de produção automática da imagem. O cinema para nós é parte do objeto a ser investigado junto a nosso filme-

problema. O realismo do cinema clássico, confeccionado pelo naturalismo das imagens técnicas, é capaz da proeza de se assemelhar ao Todo do instante temporal vivido, à própria ilusão cinematográfica do pensamento. Pensando no caminho aberto por Henri Bergson, nós, enquanto seres viventes, desconhecemos o fluxo da vida, mas o reconstituímos na consciência pelo alinhamento de instantes e pela justaposição de imagens criando uma ideia mundo. Se entendemos a produção de blocos de tempo e movimento como herdeira de um ideal de reconstituição autônoma da realidade, por este mesmo motivo afirmamos a necessidade de experimentação, quando não, do abandono de certas trilhas estéticas que buscaram atingir pelo mimetismo, a legitimação de uma exposição do mundo enquanto figura passível de reapresentação por determinados recursos imagéticos. Este real cinematográfico, que se assemelha à percepção do instante temporal vivido, não poderia ser processado conscientemente em sua instantaneidade sem a codificação e a filtragem por uma linguagem cultural e às convenções próprias ao seu tempo.

Logo, encaramos o fervor pela verdade, presente em *Tropa de Elite* e manifesto não somente no discurso de seu narrador, mas no projeto do filme como um todo, projeto de filme-verdade, como sintoma de um projeto filosófico e estético que necessita ser reavaliado. *Tropa de Elite*, ao invocar o poder sedutor das imagens em movimento como meio para expressar um relato fidedigno, o faz sem equilibrar as nuances que a própria vida tem em possibilidade de interpretações e discordância em seus relatos. Afinal, todo o corpo de policiais honestos ao longo da obra, se de imediato não compartilha da visão e dos métodos do Capitão Nascimento, que se apresentam, desde o princípio, entrando em uma forte crise pessoal, até o final do filme estarão de acordo com seus fundamentos. Sendo, inclusive, surpreendente que toda a problematização ensaiada ao princípio do filme seja abandonada em suas últimas sequências, quando repete em casa com a esposa, todos os protocolos de disciplina e submissão que executava no trabalho.

Se, na maior parte dos casos, as imagens técnicas estão praticamente indissociadas das estéticas realistas, quase sempre convocadas a revelar a "carne do mundo", relatando, como neste caso, situações com uma manifestação de interesse para toda uma sociedade, acreditamos que também ficou claro a existência de outras formas e esforços artísticos capazes de buscar nas imagens audiovisuais, mais do que a expressão pura e simples do real como discurso enunciatório sobre a vida,

ou como espelho social. Mas antes, buscando a perfuração do próprio significado do que se entende por real, a partir da inquisição da vida de forma mais ampla, de modo a resgatar os traços menos perceptíveis de nossa própria experiência no espaço e no tempo.

Por esta razão, deixamos claro ao longo de nosso trabalho que se faz necessário nas Artes o alargamento de um exercício criativo que exceda às intenções meramente descritivas que se restrinjam à exposição do "verídico", afinal, sob um olhar mais atento, o verídico será facilmente percebido como sujeito às forças que estão a moldar seu próprio tempo. Além disto, de modo complementar, apoiamos que uma revitalização do conceito de simulacro seja feita, pois, compreendido ao longo de séculos como enganoso e traiçoeiro, ou mesmo, como o portador da própria morte, ignorou-se o imenso poder criativo possível das imagens quando interessadas no abandono de pretensões a qualquer modelo representativo, seja ele presente no pensamento, assim como estendido ao conteúdo e à matéria artística. Afinal, o que podemos esperar senão a prenunciada extinção para uma sociedade que relega a sua produção simbólica de seu tempo?

Referências

BERGSON, Henri. *A evolução criadora.* São Paulo: Unesp, 2010.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

CRARY, Jonathan. *As técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G. *Nietzsche a e filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clique do clichê à imagem*: Deleuze, cinema e pensamento. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura.* Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

PELLEJERO, Eduardo. A conjura dos falsarios. *Humanidades em revista*, n. 6, 2008.

VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

A MULTIDÃO EM *VAGABUNDOS*

Bruno Reis Lima
Universidade Federal Fluminense

Um coro festeja. Alguém se destaca da multidão. Dá-se início à tragédia. O coro permanece, mas aos poucos vai se dissolvendo, restando mudo, calado. Estático, relegado ao escuro da sala teatral higienizada.

Uma multidão atravessa uma cidade. Balbuciam ao mesmo tempo centenas de nomes, escritos em cartazes ou gritados a plenos pulmões. Seus dizeres apontam em inúmeras direções. Um corpo multidão. Não amálgama, não a média, não a redução: a multiplicidade irredutível à representação. Poderíamos estar descrevendo vários momentos da humanidade, mas penso agora nos movimentos de massa que marcaram o mês de junho de 2013 no Brasil. Uma repórter, relata Peter Paul Pelbart[49], pergunta a um manifestante: qual é seu nome, profissão. Ele responde: "anota aí, eu sou ninguém".

49 Artigo disponível em http://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2013/07/1313378-peter-pal--pelbart-anota-ai-eu-sou-ninguem.shtml.

O estopim para as manifestações foi a luta pela revogação do aumento das passagens de transporte público pelo Movimento Passe Livre em São Paulo. O direito à cidade, à polis. Mas isso não explica o acontecimento. Os protestos se espalharam por todo o país, inclusive por cidades que não haviam passado por aumento de passagens recentemente. Foi um mês intenso que reverberou em outros meses de protestos. Difícil saber o que querem ou mesmo quem são os protestantes.

Ao menos foi esse o discurso aturdido dos comentaristas de jornal ou dos políticos, apavorados com as reivindicações generalizadas e sem representação de partidos ou líderes com quem negociar. Ninguém se destaca da multidão, mas a multidão não é uniforme. Ela é múltipla, conjunto de singularidades que não são reduzíveis a um movimento somente ou a uma única representação.

**

Um cão ladra. A luz acende sobre uma mulher se debatendo, dando pulos inquietos, mexendo todos os membros do corpo ao mesmo tempo. Aos poucos, a luz vai iluminando o resto do palco. O chão do palco está coberto de vestimentas. Vemos cerca de vinte atores surgirem. Eles vão para o centro do palco e começam a jogar as roupas uns nos outros, divididos em dois times. A mulher que se debate permanece no centro do palco, vez em quando sendo acertada por alguma vestimenta que atravessa o espaço, apesar de não ser o alvo preferencial dos combatentes.

A cena acontece no espetáculo cearense *Vagabundos*, que estreou em junho de 2013 como resultado de uma disciplina de teatro na Universidade Federal do Ceará ministrada pela professora Andréia Pires, diretora da peça. A peça foi reformulada no ano seguinte e tem entrado em cartaz com frequência nos centros culturais da cidade desde então. Além disso, apresentou-se no FETU, Festival de Teatro Universitário de Belo Horizonte em 2015. Assisti a diversas apresentações do grupo e descrevo aqui uma apresentação feita em junho de 2014 no teatro do Sesc/Senac na Praia de Iracema, cuja gravação em vídeo está disponível na internet.

Voltemos à cena do espetáculo.

Um ator se destaca do grupo que faz a guerra de roupas e vai até a boca do palco. “Ele nunca vai conseguir pegar um ônibus em Fortaleza depois de meia-noite”,

afirma. E volta para o fundo do palco para continuar a guerra.

No mesmo instante, uma atriz se desloca até a frente do palco e diz: "ela nunca vai ter um barco em um dia de chuva em Fortaleza". Um a um os atores vão se revezando na boca de cena e falando frases que sempre começam com "Ele/ela nunca". Frases de crítica política e social vão se alternando com o mais puro *non sense*.

> Ela nunca vai usar uma blusa azul com uma gola preta / Ela nunca vai dizer: quem assassinou o ambientalista Carlinhos?[50] / Ela nunca vai ver o Cid Gomes[51] numa caixa d'água. / Ela nunca vai conseguir chupar um picolé em Teresina, porque antes dela colocar ele na boca ele derrete. / Ela nunca vai conseguir fazer um quadradinho de oito. / Ela nunca vai entender porque Teresina é quente, mas tem muito mais árvores do que Fortaleza. / Ela nunca vai ser morta por policial e ser arrastado por 350m.[52] / Ela nunca vai dizer use crack, use crack que é mais *light* e maconha engorda.[53] / Ela nunca vai conseguir chupar picolé em Fortaleza, porque antes que ela coloque na boca alguém vem e rouba. / Ela nunca vai conseguir sustentar seus quatro filhos com um salário mínimo. / Ela nunca vai fazer um cartão da C&A. / Ela nunca vai entender porque não existe uma lei que obrigue todo filho de político a estudar em escola pública. / Ela nunca vai ver no *outdoor* do Farias Brito[54]: "primeiro lugar em teatro". / Ela nunca vai entender porque a

50 O geógrafo Carlos Henrique Guilherme, conhecido como Carlinhos, foi assassinado com um tiro na nuca ao sair de uma Igreja no bairro José Walter, em Fortaleza, no dia 1 de abril de 2012. Sua morte nunca foi esclarecida.

51 No auge de uma crise hídrica no estado no ano de 2013, o então governador do Ceará, Cid Gomes resolveu mergulhar ele mesmo em uma cisterna para consertar uma válvula que estava quebrada. O episódio foi registrado em vídeo e foi alvo de deboche nas redes sociais. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=VVONLsQAe1Q

52 Cláudia Silva Ferreira foi assassinada por Policiais Militares em março de 2013 no Morro da Congonha, em Madureira, no Rio de Janeiro. Os policiais colocaram seu corpo no porta-malas, que se abriu no trajeto até o hospital e seu corpo acabou sendo arrastado no asfalto por 350m. A notícia causou grande repercussão em todo o país.

53 Referência a uma música de funk da cantora niteroiense Mc Carol.

54 Colégio particular de Fortaleza que costuma fazer *outdoors* com fotos dos alunos que passaram em primeiro lugar em medicina e outros cursos concorridos em universidades federais.

> mãe dela disse "minha filha, não faça teatro", mas aí ela foi no Dragão do Mar e ela não tinha dinheiro pra dar pro mendigo e ela entendeu. / Ela nunca vai soltar o grito da pantera. / Ela nunca vai ser Jesus na Paixão de Cristo. / Ela nunca vai abrir um vídeo dela e ficar rindo de si mesma. / Ela nunca vai vender o voto dela para 35 vereadores diferentes. / Ela nunca vai entender porque usam a palavra "devir" no curso de cinema. / Ela nunca vai pegar ônibus na 13 de Maio em dia de jogo do Ceará e Fortaleza, porque além dela ser roubada 32 vezes, o ônibus ainda não vai parar pra ela..."[55]

A cena dura mais de dez minutos, algumas frases se repetem em todas as apresentações, mas trata-se basicamente de uma cena de improvisação cuja única regra é começar uma frase com "Ele/ela nunca".

A sequência é emblemática de todo o espetáculo. A peça inicia com os atores já em cena, revirando as centenas de peças de roupa que estão espalhadas pelo chão. Experimentam algumas, movem outras de lugar. Duas atrizes vão à frente do palco e começam a contar, ao mesmo tempo, porém usando palavras diferentes, uma narrativa sobre um dia em que chegaram em sua casa e sua rua havia virado "um rio". O que poderia ser uma denúncia sobre as constantes enchentes em grandes cidades é tratado com tom de ficção científica, colocando um pinguim, dono de uma fábrica de lâmpadas, como o responsável pelo acontecimento, entre inúmeras outras fabulações. Logo em seguida, inicia-se uma sequência coreografada em que cada ator repete gestos e espasmos singulares ao som de uma música tecno. Todos deitam no chão. Uma atriz começa a cantar, no fundo do palco, *Poema*, composição de Cazuza, mais conhecida pela gravação de Ney Matogrosso. Logo em seguida, ela é substituída por um ator, que continua cantando a música. Quando a canção acaba, três atores se levantam e começam a simular uma aula de ginástica.

Os acontecimentos nessa peça e em boa parte do teatro contemporâneo não se ligam por uma lógica causal, mas por outra forma de produção de sentido. O humor é fundamental: um poema é seguido de uma caricatura de aula de ginástica, uma partida de futebol é narrada com políticos e celebridades como jogadores, enquanto os atores encaram a plateia usando máscaras. O humor parece um

55 A transcrição desse trecho foi feita a partir de um registro em vídeo do espetáculo feito em junho de 2014. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Rfdr2BmKsYw.

recurso fundamental para fazer emergir os paradoxos e possibilitar outras formas de produção de sentido.

São outras as relações que não as de causa e consequência, mas há ali a imanência de certa contemporaneidade marcada pelo disciplinamento dos corpos e pela resistência a ele, pela distopia da letra da música (Hoje eu acordei com medo, mas não chorei/ Nem reclamei abrigo/ Do escuro eu via um infinito sem presente / Passado ou futuro), pelo absurdo do cotidiano de problemas urbanos como o das enchentes, da precariedade dos transportes públicos, da violência contra movimentos sociais.

Não temos personagens ou uma história a se contar: cada segmento é uma sequência de acontecimentos em que o acúmulo e a justaposição de situações, gestos e frases desafiam a compreensão de um único sentido. Como em uma das cenas mais emblemáticas da peça, uma bomba de roupas explode no palco: a dramaturgia de *Vagabundos* é uma espécie de drama dos estilhaços, história de bombas, saltos, sustos.

Há, claramente, uma preocupação política, o espetáculo estreou pela primeira vez justamente no momento da eclosão de junho de 2013. O tom de reivindicação se mistura ao deboche e ao absurdo, desautorizando qualquer discurso uniforme que tente resumir aquelas vozes. Não há coincidência. Vagabundos é atravessado por aquela multidão.

**

Quando li o texto *Por uma definição ontológica da multidão*, do filósofo italiano Antônio Negri, pensei imediatamente em minha própria experiência enquanto manifestante, mas também sobre o que presenciei em *Vagabundos*. Segundo Negri, a multidão se diferenciaria do conceito de povo como formulado por pensadores como Hobbes, Rousseau e Hegel, porque, ao contrário de uma massa amorfa e abstrata, a multidão seria constituída por um conjunto de singularidades.

Compreendido como um caos a ser controlado e possivelmente higienizado pelos teóricos da modernidade, o povo é uma espécie caos sem fundo, massa amorfa e sem diferenciação, normalmente referência a um outro distante de classe e a uma população mais pobre homogenizada, ou o conjunto de estratos sociais que

formam uma sociedade. Povo são todos, excluído o soberano e seus asseclas. Povo é uma categoria transcendente aplicada a um conjunto de pessoas, simplificação extrema. O povo é sempre nomeado como povo pelo soberano. Ele não é agente, não enuncia a si mesmo. "O povo é sempre representado como unidade, ao passo que a multidão não é representável, ela apresenta sua face monstruosa *vis-à-vis* os racionalismos teleológicos e transcendentais da modernidade", afirma o filósofo italiano. (NEGRI, 2004, p. 3)

Em uma passagem bíblica, Jesus pergunta a um homem enquanto tenta exorcizá-lo: qual é o seu nome? O demônio responde: meu nome é legião. Os demônios pedem que Jesus expulse os seus espíritos para os corpos de uma manada de dois mil porcos que passavam perto. Jesus faz isso e os porcos se atiram de um abismo. O múltiplo não é relegado às sombras somente na tradição judaico-cristã, mas também em boa parte da história da filosofia e da ciência ocidental. Seguindo a formulação de Negri, poderíamos dizer que a multidão frequenta os corpos do que antes costumávamos chamar de indivíduos. A multidão não nasceu no século XX ou no século XXI, mas talvez apenas agora comece a ser enunciada. Na verdade, começa a se auto enunciar como irredutível a uma liderança e recusa de representação.

Os movimentos de junho de 2013 no Brasil, assim como as primaveras árabes, os movimentos do *Occupy Wall Street*, entre muitos outros, caracterizaram-se justamente pela sua recusa à representação de partidos políticos ou instituições como o sindicato. Esses movimentos intuíram que a representação da multidão é impossível e produzirá, sempre, algum tipo de dominação e captura.

Não é só na rua que existe a multidão. Ela está nas redes sociais, nas associações por interesses específicos e não por identidades, na convivência e justaposição de singularidades em ambientes virtuais, na desorganização e reorganização constante de vínculos, na produção de subjetividade na rede através de textos, imagens etc. Voltemos à frase do manifestante citada por Peter Pál Pelbart. "Anota aí, eu sou ninguém". Mais que uma frase de efeito, a formulação diz algo muito singular sobre os novos movimentos sociais, mas não somente. O sujeito não representa, talvez, sequer ele mesmo. Existe uma multidão que povoa os corpos da multidão. Repito o demônio: meu nome é legião. Não é mais possível circunscrever os limites do indivíduo na sua pele ou no seu corpo: o indivíduo se divide, a massa é um conjunto infinito de heterogeneidades.

Vagabundos em sua temporada de 2014
(Foto de divulgação)

Nas ruas de junho de 2013, foi possível conviver com tudo: pedidos da volta da ditadura, demandas por mais saúde e educação, mais direitos, críticas à corrupção generalizada e à ideia da própria representação política ("sem partido" foi um grito comum em relatos de protestos por todo o país, sendo, com frequência, bandeiras e gritos partidários expulsos das manifestações). Na cena de *Vagabundos*, não há um "nós" que pressuponha unidade, ou um "eu" ou "tu" que fale de uma dicotomia. É "ela" e "ele" que formam a multidão. Um "ela" e um "ele", porém, que se auto enuncia.

Nos protestos de junho, não havia uma pauta específica, mesmo que o disparador tenha sido o aumento da tarifa. A explosão de afirmações de impossibilidades na cena de *Vagabundos*, quando os atores disparam seu improviso de "Ele/ela nunca", é bastante ambígua. Afirmar a impossibilidade serve ora como denúncia ("Ela nunca vai entender porque não existe uma lei que obrigue filho de político a estudar em escola pública.") e como ironia ("Ele nunca vai ver o Cid Gomes em uma caixa d'água."). Vale lembrar os jogos juvenis em que alguém afirma "eu nunca" e complementam com uma ação, e quem já fez aquela ação tem que beber alguma coisa ou algo do tipo. Estamos, desde o início, na ironia, no duplo sentido negativo--afirmativo.

* *

Estive na maior parte dos protestos de junho de 2013 que aconteceram em Fortaleza, onde morava na época. Protestos houveram por todas as partes do país, mas a impressão que se tinha ao estar na rua era fazer parte de um conjunto ou estar ligado de alguma maneira ao conjunto de manifestações que acontecia naquele momento. "Multidão é o conceito de uma potência. Somente analisando a cooperação podemos, com efeito, descobrir que o todo de singularidades produz além da medida" (2004, p. 3), afirma Negri.

Não creio que os protestos eram a pura efetivação dessa potência. A eclosão daqueles eventos, ou, acredito, qualquer colaboração que aconteça entre a multidão, é instável e não tem como natureza a fixação ou institucionalização. A multidão é um acontecimento nômade. E penso acontecimento junto com Deleuze, aquilo que não se efetua, mas que põe em suspensão a realidade e todos os possíveis: é o cindido, o indiscernível. Um puro devir, que um dos atores da peça

comenta ironicamente que não entende porque é usado na faculdade de cinema: não confundir o acontecimento com sua efetuação espaço-temporal. (DELEUZE, 2007) O acontecimento não é o verde das árvores, mas o verdejar. Retomando os filósofos estóicos, Deleuze afirma que o acontecimento é incorporal, efeito das misturas dos corpos, mas que não se confunde com eles.

O acontecimento não é a queda, efetivação espaço-temporal do desequilíbrio, mas o desequilíbrio mesmo, o momento quase indiscernível que não se sabe se o corpo vai desabar ou dar um salto sobre seu próprio peso:

> Há alguma coisa, *aliquid*, que não se confunde nem com a proposição ou os termos da proposição, nem com o objeto ou estado de coisas que ela designa, nem com o vivido, a representação ou a atividade mental daquele que se expressa na proposição, nem com os conceitos ou mesmo às essências significadas: o sentido, o expresso da proposição. (DELEUZE, 2007, p. 20)

O acontecimento excede o estado das coisas que ele designa. É como se ele continuasse a reverberar, mesmo sem se efetivar propriamente. Quer dizer: o que foi junho? Qual seu resultado? Não são questões possíveis de se responder, apesar da intensidade do acontecimento. Não há relação entre causa e consequência, mas suspensão do campo do real que permite a emergência de novos possíveis. Novos possíveis que abrem o futuro, aceleram o presente como indiscernível, tempo Aion.

Nessa nova dramaturgia, o drama é decomposto: tempo, espaço, caráter e conflito não se estabelecem mais em uma linha lógica aristotélica, na criação de uma espaço-temporalidade que não se pretende mais invisível, naturalizada.

E como um acontecimento pode tomar a cena? Acontecimentos não se repetem. Não é possível representar acontecimento. Talvez, porém, seja possível abrir espaço para escutar sua imanência e possibilitar novas formas de produzir sentido através da quebra da causalidade. Acontecimentos continuam a acontecer, sem se repetir, durando no tempo. O acontecimento não termina, nem tem fim, nem dura para sempre. É um infinito para dentro, tempo eterno do presente, e não extensão irreversível. Uma cena pode prolongar-se na outra pelo seu absurdo, pela

interrupção de um sentido que desvela-se em outro.

No decorrer do último século, especialmente em sua segunda metade, com a emergência do que o teórico alemão Hans-Thies Lehmman chama de teatro pós--dramático, radicaliza-se em uma busca de um teatro que não se justificasse por um discurso transcendente à cena, ou seja, cujo sentido se fundamentasse no texto escrito para ser encenado. Lehman afirma que mais do que representar a realidade, a tarefa da arte é tornar a realidade impossível. Para exemplificar esse tipo de procedimento, dá justamente o exemplo da interrupção, da pausa, recorrente em um espetáculo como *Vagabundos* que rompe insistentemente com qualquer continuidade lógica ou narrativa:

> Esse movimento de pausa e da interrupção pode ser experimentado quando se está andando e se pode, por um momento, suspender o ato de andar e pensar sobre o que é este elemento. Você interioriza o andar e, com isso, se distancia dele. Esse conceito da interrupção e da cesura é muito simples, mas tem muitas significações. Ele não se relaciona somente com essa percepção do sensível, com a surpresa e com a coisa inesperada. Ele se relaciona também com os nossos conceitos e com o nosso pensamento. Pode se relacionar com um choque que faz com que a realidade se torne, de repente, uma coisa não mais possível, e que nos faça pensar a respeito disso. (LEHMMAN, 2003, p. 11)

**

No final da sequência do "Ele/ela nunca" de *Vagabundos*, os atores vão saindo aos poucos do palco. Quando resta apenas um, ele não deixa de ser multidão. Continua fazendo seu percurso de ir na boca de cena dizer sua fala e voltar a mexer nas roupas, para voltar de novo a boca de cena imediatamente, revezando-se sozinho nessa função.

Ele não se individualiza, não desenvolve um discurso linear ou subjetivo. Continua falando por interrupções. Não enuncia "eu", sempre "Ela". Ela não é uma personagem, é uma imanência. Apesar de continuar como multidão, sozinho, o ator nitidamente

vai ficando sem fôlego e diminuindo a intensidade da sua presença. Parece pedir apoio às pessoas que não estão lá. A multidão desvanece e o último ator sai de cena.

A pesquisadora teatral Carmen Gadelha afirma, sobre *A negra felicidade*, da companhia Alfândega 88, algo que parece muito próximo do que se configura na peça de Andréia Pires.

> A constelação de terceiras pessoas estrutura uma primeira pessoa coletiva: um nós metaforiza a multiplicidade em jogos de atravessamentos das singularidades. O exortador distingue-se a si mesmo neste papel e distingue o outro como exortado – todos reunidos na exaltação do "nós". Este discurso desconhece gêneros porque sua vocação é abraçar o trágico, o cômico, o satírico. A verdade será sempre incompleta, sempre recuada e afirmada, posta sob um véu de ironia para seu desmascaramento. (GADELHA, 2013, p. 9)

O discurso fragmentado do "ele/ela", assim como a multiplicidade de paradoxos que abarcam junho de 2013 não deixam de constituir um coletivo, um "nós". Em vez de unidade, esse nós não apazigua a diversidade infinita, o conflito entre os díspares, o caráter trágico da contemporaneidade.

**

É possível, então, traçar paralelos entre a história do teatro grego, compreendido como fundador do teatro ocidental, e a cena contemporânea. A origem da tragédia grega estaria nos coros ditirâmbicos, cantos rituais poético-líricos. A tese aristotélica é que o líder do coro em algum momento se destacou do conjunto e tornou-se o primeiro ator. Durante a era clássica, o coro conviveu com os espetáculos teatrais, fazendo parte dele.

Originada do termo do grego *choros*, o coro nomeava um grupo de pessoas que cantavam e dançavam, mas também refere-se ao espaço onde se realizavam as danças e as festividades religiosas. Apesar de constantemente referido como harmônico, o coro grego, afirma a professora Carmen Gadelha, seria dissonante. Não teríamos, portanto, uma representação de "povo" uniforme, mas algo mais próximo da ideia de multidão.

A pesquisadora portuguesa Cláudia Andrade afirma que o coro representa o coletivo não individualizado: "como um organismo plural constituído por vários corpos, o coro é, por si próprio, uma representação simbólica e teatral do coletivo. Ele invoca o que há de comum, representando um elemento basilar do ponto de vista estético, ético ou dramatúrgico" (ANDRADE, 2013, p. 12-13). Apesar dessa ordem do comum, porém, o coro não implica uma unidade ou um uníssono. O coro é dissonante e polifônico, o que pode ser observado em Ésquilo, principalmente na *Oréstia*.

Para Nietzsche, o coro era uma espécie de muro vivo, que ao mesmo tempo separava e integrava o espetáculo teatral à vida mesma. Segundo o filósofo alemão, a tragédia seria o resultado da união de Apolo e Dionísio. O primeiro, o deus da forma, e o último, o deus da arte não figurada, da música dissonante e da embriaguez.

No decorrer da história, as compreensões sobre o que era dissonância variaram sobremaneira. Pode-se afirmar, em geral, que são considerados consonâncias os sons "agradáveis ao ouvido" e dissonâncias, os "desagradáveis". Certamente a noção de agradável ou desagradável variou durante a história e de uma sociedade para outra. Podemos citar o caso da música medieval, em que o intervalo entre três tons, a chamada terça, não era apreciada, enquanto no Classicismo e no Romantismo, ela é a própria essência da harmonia[56]. A dissonância a que Nietzsche se refere é esta última, que ele relaciona com Dionísio. O que seria desagradável ao ouvido, acreditava, eram às emoções intensas, extasiantes e até sufocantes, elementos que caracterizam justamente a tragédia grega: "o coro da tragédia grega é o símbolo de toda a multidão tomada de uma emoção dionisíaca". (NIETZSCHE, 1977, p. 74)

"Dissonância" é um soar em separado, embora junto ao mesmo tempo. O prefixo "di" remete à divisão, portanto também multiplicação. É esse coro dissonante que aproxima-se da multidão contemporânea, encenado por *Vagabundos*. Essa aproximação permite pensar uma encenação que não represente indivíduos, mas singularidades que emergem de um conjunto heterogêneo que se diferencia o tempo todo de si mesmo.

Como afirma Carmen Gadelha para pensar a cena contemporânea, retomando Negri:

56 MICHAEL, Ulrich apud PAULA JUNIOR, H.O., em *O papel do coro na tragédia grega em Nietzsche*, 2006, p. 2.

> O êxodo da multidão é radicalidade que recusa os monopólios das decisões políticas para melhor desmontar os poderes, num novo materialismo que afirma a sociabilidade e o conhecimento em rede. Essa indeterminação tem consistência trágica. A multidão abriga a multiplicidade – não se trata de pluralidade numérica, mas de potência da diferença; não é apanhada pela metonímia "povo", não tem à frente o proletariado. Ela é força disruptiva, no fim da "sociedade disciplinar". (FOUCAULT apud GADELHA, 2013, p. 9)

A impossibilidade de apaziguamento da violência e dos conflitos sociais na sociedade contemporânea impedem o sacrifício trágico. O que resta é dar vazão às dissonâncias, para que o absurdo venha à tona junto com a verdade. Subsiste uma tragicidade na coragem pela busca de uma verdade que não se diga única, mas que se multiplique e abra novos campos do possível. A cena contemporânea não sustenta mais um herói individualizado. Em *Vagabundos*, o coro distribui as vozes pela cidade, em uma tragicidade fora do drama. O coro é dissonante, ressoa na multidão.

Referências

ANDRADE, Cláudia. *Coro: corpo colectivo e espaço poético: interseções entre o teatro grego antigo e o teatro comunitário*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GADELHA, Carmen. A respeito de trágicos e ébrios. *Pitágoras 500* - Revista de Estudos Teatrais, Campinas (Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes, Unicamp), 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. *Anais do Seminário Internacional de Teatro no Instituto Goethe de São Paulo*. (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP), 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MEYER, Sandra. A (i)mobilidade na obra de Nijinsky: uma ação intempestiva. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 9. (Departamento de Artes da UFRGS), 2011.

NEGRI, Antônio. Para uma definição ontológica da multidão. *Revista Lugar Comum*: Estudos de Mídia, Cultura e Democracia, Rio de Janeiro, n. 19-2. (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Núcleo de Estudos e Pesquisas em Comunicação), 2004.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude* / Friedrich Nietzsche. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

PAULA JUNIOR, H.O. O papel do coro na tragédia grega em Nietzsche. *Anais do Fórum de Pesquisa em Artes*. (Escola de Música e Belas Artes do Paraná), 2006-2007.

INFORMAÇÕES SOBRE OS ORGANIZADORES

Beatriz Cerbino

É Professora Adjunta da Universidade Federal Fluminense/UFF, atuando no curso de Produção Cultural e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes/PPGCA. É graduada em Licenciatura em Dança pela UniverCidade (2000), com mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC-São Paulo (2003) e doutorado em História pela UFF (2007), com estágio de doutoramento/visiting scholar na Universidade de Nova York, no Programa de Estudos da Performance da Tisch School. Tem experiência nos estudos da Dança, atuando nos temas de autoria, imagem, crítica, história e memória da dança. É pesquisadora do projeto Rede Proprietas, que foi contemplado neste ano de 2016 pelo Edital INCT. Integrou o comitê editorial da ABRACE, biênio 2013-2014. Atualmente é Jovem Cientista do Nosso Estado pela FAPERJ.

Luiz Sérgio de Oliveira

Artista e Professor Titular de Artes / Poéticas Contemporâneas da Universidade Federal Fluminense. Doutor em Artes Visuais (História e Teoria da Arte) pelo PPGAV - Escola de Belas Artes - UFRJ (2006). Cursou Mestrado em Arte da Universidade de Nova York (NYU), Estados Unidos (1991) e Graduação em Artes Visuais (pintura) - EBA - UFRJ (1978). É professor do Departamento de Arte e

do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF). Coordenou o Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF de 2008 a 2013. Foi o Editor da Revista Poiésis (PPGCA-UFF) entre 2011 e 2014. É membro do Grupo de Estudos de Arte Pública - Brasil (GEAP-Brasil), integrante do GEAP Latinoamérica.Seus interesses de pesquisa giram em torno das articulações entre arte, política e democracia.

Tato Taborda

Compositor, músico dedicado à experimentação musical e professor do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF). Possui doutorado em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003) com a tese "Biocontraponto: como aprendemos contraponto com os sapos". Tem obras encomendadas por entidades como Pro--Música Nova Bremem, OSESP, Donaueschinger Musiktage, Podewil Berlin, Fundación Teatro Colón de Buenos Aires, Berliner Fespiele, entre outros. Estreou em maio de 2010 a ópera Amazonas, por encomenda da Bienal de Munique. Compôs para mais de 40 espetáculos de teatro e dança, recebendo o Troféu Mambembe em 1996, o Prêmio Coca-Cola em 1998 e o Premio Klauss Vianna em 2007 e 2009. Tem obras gravadas pelos selos Col Legno, Fundación Arca-Ira, Warsaw Autumn e ABM-Digital.

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES

Aline Rayane de Souza Oliveira

Mestranda na linha de pesquisa Imagem e Cultura do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2016); graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Paraná (2015); e Bacharel em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná – UNESPAR. Tem a cidade, o espaço urbano e as manifestações visuais nele produzidas como objetos de pesquisa.

Andreia Falqueto

Graduada em artes plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES na linha de História da Arte.

Antonio Layton Souza Maia

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará (UFC) e bolsista da Fundação Cearense de Amparo à Pesquisa. Associado ao Núcleo de Integração Somaestética e integrante do grupo de pesquisa Sonoridades Múltiplas (UFC). Bacharel em Comunicação Social (UFC). Clarinetista, tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro e Música. Suas pesquisas desenvolvem-se a partir das relações entre Filosofia, corpo e arte.

Bruno Reis Lima

Formado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo na Universidade Federal do Ceará. Atualmente é mestrando em Estudos Contemporâneos das Artes, na Universidade Federal Fluminense.

Carlaile José Rodrigues Souza

Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e graduado em Comunicação Social (Jornalismo) pelas Faculdades Integradas São Pedro (Faesa), no Espírito Santo. É pesquisador na área de fotografia e arte contemporânea. Atualmente trabalha como jornalista na Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro (Seeduc).

Caroline Alciones de Oliveira Leite

Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Possui bacharelado e licenciatura em Letras (Português-Inglês) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e bacharelado em Produção Cultural pela UFF. É membro do grupo de pesquisa "Arte e Democracia: produção e circulação da arte na contemporaneidade".

Ester Cunha

Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (2016). Foi professora estagiária no Departamento de Artes do Instituto de Arte e Comunicação Social da UFF. É Bacharel em História da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem se dedicado a pesquisas envolvendo *Performance, Intervenção Urbana, Arte Sonora e Educação.*

Fernando Caiuby Ariani Filho

Compositor, regente e educador musical com doutorado em Música pela UNIRIO. Professor Adjunto da Escola de Engenharia de Produção com ênfase na Produção Cultural (CCET/UNIRIO) onde leciona disciplinas de audiovisual. Sócio-fundador da APSC (Associação dos Profissionais de Som Cinematográfico). Professor de Música no curso de Bacharelado em Teatro (CLA/UNIRIO). Coordenador do projeto de extensão *Canto Com-Junto e seus Piqueniques Musicais* (UNIRIO/PROExC 0129/2016).

Francisco Pablo Medeiros Paniagua

Bacharel em Desenho e Plástica (Artes Visuais) pela Universidade Federal de Santa Maria (2000-2004), com licenciatura em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2009-2013). É mestrando da linha de Processos Artísticos Contemporâneos, UDESC.

Isabel Carneiro

Artista visual e professora adjunta do Instituto de Artes da UERJ. Especialista pela PUC-Rio em História da Arte e da Arquitetura no Brasil em 2007. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ. Doutora pelo PPGAV/EBA/UFRJ na linha de Linguagens Visuais. Realizou parte de sua pesquisa de tese na Paris 1-Sorbonne de setembro de 2013 a agosto de 2014.

Jandir Gomes dos Santos Junior (Jandir Jr.)

Graduado em Artes Visuais – Escultura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a orientação da professora Beatriz Pimenta Velloso.

Maria Alice Poppe

Bailarina e colaboradora em processos de criação. Doutoranda em Artes Cênicas pelo PPGAC | UNIRIO, mestre em Artes Visuais pelo PPGAV | UFRJ e licenciada em dança pela Faculdade Angel Vianna. Lecionou por 15 anos na Escola e Faculdade Angel Vianna e atualmente é professora dos cursos de Dança do Departamento de Arte Corporal da UFRJ.

Patrícia Barcelos Freire

Graduada em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1990). Realizou exposições em diversas galerias e instituições de arte no Brasil e no exterior. É mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.

Renata Perissinotto Passos

Graduada em Artes Plásticas pela Universidade de São Paulo (2015). Dedica-se às articulações entre arte e educação. É mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.

Sayd Barbosa Mansur

Mestrando em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (2016). Graduado em Estudos de Mídia (UFF) e Cinema (Estácio de Sá). Em suas pesquisas, dedica-se aos estudos das relações entre as imagens técnicas, a estética e a política.

Thiago Grisolia Fernandes

Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (2015). Atualmente é bolsista de extensão FIOTEC, onde desenvolve ações de arte-educação em saúde pública. Em suas pesquisas, dedica-se aos estudos das relações entre artes visuais e literatura.

USO IMPRÓPRIO:
SEMINÁRIOS EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

Comissão Coordenadora
Beatriz Cerbino
Luiz Sérgio de Oliveira
Tato Taborda

Comissão Organizadora
Andiara Dee Dee
Beatriz Cerbino
Caroline Alciones de Oliveira Leite
Dora Moreira
Elisa Quintanilha
Felipe Ferreira de Almeida
Hélio Carvalho
Luciano Vinhosa Simão
Luiz Guilherme Vergara
Luiz Sérgio de Oliveira
Marcelo Augusto Domingues
Patrícia Freire
Renata Perissinotto
Tato Taborda

Comitê Artístico e Científico
Andrea Copeliovitch (UFF)
Beatriz Cerbino (UFF)
Carole Gubernikof (UNIRIO)
Fernando Iazzetta (USP)
Gilbertto Prado (USP)
Giuliano Obici (UFF)
Guto Nóbrega (UFRJ)
Hélio Carvalho (UFF)
Jorge Vasconcellos (UFF)
Jessica Gogan (Instituto MESA)
José Augusto Mannis (UNICAMP)
Leandro Mendonça (UFF)
Leila Danziger (UERJ)
Leonel Brum (UFC)
Lígia Dabul (UFF)
Luciano Vinhosa Simão (UFF)
Luiz Guilherme Vergara (UFF-MAC)
Luiz Sérgio de Oliveira (UFF)
Martha Ribeiro (UFF)
Martha Tupinambá de Ulhôa (UNIRIO)
Mauricius Farina (UNICAMP)
Mauro Sá Rego Costa (UERJ)
Nina Tedesco (UFF)
Patricia Franca-Huchet (UFMG)
Pedro Hussak (UFRRJ/UFF)
Ricardo Basbaum (UERJ)
Rodolfo Caesar (UFRJ)
Tania Rivera (UFF)
Tato Taborda (UFF)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ)
Suzete Venturelli (UnB)
Vanessa Berner (UFRJ/UFF)
Viviane Matesco (UFF)

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Sidney Luiz de Matos Mello
Reitor

Antonio Claudio Lucas da Nóbrega
Vice-Reitor

Roberto Kant de Lima
Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

Kleber Santos de Mendonça
Diretor

Flávia Clemente de Souza
Vice-Diretora

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

Luciano Vinhosa Simão
Coordenador

Beatriz Cerbino
Vice-Coordenadora

Comissão Editorial
Andrea Copeliovitch
Beatriz Cerbino
Giuliano Obici
Hélio Carvalho
Jorge Vasconcellos
Leandro Mendonça
Lígia Dabul
Luciano Vinhosa Simão
Luiz Guilherme Vergara
Luiz Sérgio de Oliveira
Martha Ribeiro
Nina Tedesco
Pedro Hussak
Tania Rivera
Tato Taborda
Viviane Matesco

Territórios híbridos :uso impróprio reúne colaborações de artistas e pesquisadores de diferentes estados brasileiros apresentadas no Uso Impróprio: Seminários em Estudos Contemporâneos das Artes, realizado entre os dias 30 de novembro e 2 de dezembro de 2016 na cidade de Niterói, Rio de Janeiro.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação - CIP

C411t Cerbino, Beatriz; Oliveira, Luiz Sérgio de; Taborda, Tato (organizadores)
Territórios híbridos :uso impróprio. Beatriz Cerbino; Luiz Sérgio de Oliveira; Tato Taborda (orgs.). Niterói: PPGCA-UFF, 2016.
214 p. : il. : 17,8 x 23 cm
ISBN: 978-85-93471-03-2

1. Artes contemporâneas. 2. Uso impróprio. I. Título.

CDD: 700.7

ISBN 978-85-93471-03-2