

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE-UFPA
| nº 1 | ano 1 | Dezembro de 2012 | ISSN - 2316-9311

CARTIEMA

CARTEMA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE-UFPA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

REITOR

Prof. Anísio Brasileiro de Freitas Dourado

VICE-REITOR

Prof. Sílvio Romero de Barros Marques

PRÓ-REITOR PARA ASSUNTOS DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Prof. Francisco de Sousa Ramos

DIRETOR DO CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

Prof. Walter Franklin Marques Correia

VICE-DIRETORA DO CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

Prof^a Cristiane Maria Galdino de Almeida

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA

Prof. Carlos Newton Júnior

SUBCHEFE DO DEPARTAMENTO DE TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA

Prof^a Izabel Concessa Arrais

COORDENADORA GERAL DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (UFPE)

Prof^a Madalena de Fátima Zaccara Pekala

VICE-COORDENADORA GERAL DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (UFPE)

Prof^a Maria Betânia e Silva

COORDENADORA LOCAL DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (UFPB)

Prof^a Lívia Marques Carvalho

VICE-COORDENADORA LOCAL DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (UFPB)

Prof^a Annelisina Trigueiro de Lima Gomes

EDITORA UNIVERSITÁRIA DA UFPE

DIRETORA

Prof^a Maria José de Matos Luna

REVISTA CARTEMA

ISSN 2316-9311

EDITORES

CARLOS NEWTON JÚNIOR (UFPE)

ERINALDO ALVES DO NASCIMENTO (UFPB)

CONSELHO EDITORIAL

Arão Nogueira Paranaguá de Santana (UFMA)

Everardo Araújo Ramos (UFRN)

Fábio Rodrigues (URCA)

Helena Tania Kats (PUC- SP)

Irene Tourinho (UFG)

José Afonso Medeiros Souza (UFPA)

José Carlos de Paiva (Universidade do Porto, Portugal)

Luís Alberto Ribeiro Freire (UFBA)

Lívia Marques Carvalho (UFPB)

Madalena Zaccara (UFPE)

Maria Virgínia Gordilho (UFBA)

Marie-Christiane Mathieu (Université. Laval – Québec, Canadá)

CRÉDITOS

Capa e diagramação: Érika Viviane

Ilustração de capa: Érika Viviane (* ilustração gerada a partir de fragmento de foto da Casa da Flor - São Pedro da Aldeia - RJ)

Revisão: o autor

Montagem e Impressão

Editora
Universitária  UFPE

Editora associada


Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20 | Várzea, Recife - PE | CEP: 50.740-530

Fones: (0xx81) 2126.8397 | 2126.8930 | Fax: (0xx81) 2126.8395

www.ufpe.br/edufpe | livraria@edufpe.com.br

CARTEMA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE-UFPA

ISSN 2316-9311

n° 1 ■ Ano 1 ■ Dezembro de 2012

Editora
Universitária  UFPE

SUMÁRIO

EDITORIAL	7
ARTE, PESQUISA E UNIVERSIDADE <i>Raimundo Martins</i>	9
AVALIAR O QUÊ, EM ARTE? <i>Maria Betânia e Silva</i>	21
ENSINO DE ARTE MEDIADO PELA CRIAÇÃO E USO DE SOFTWARE AUDIOVISUAL <i>Alexandre G. Q. Rangel</i>	33
A RECICLAGEM DE MATERIAIS COMO PROCESSO DE HIBRIDISMO CULTURAL <i>Renata Wilner</i>	47
ARTE-TERAPIA & ARTES VISUAIS: APROXIMAÇÕES CONTEMPORÂNEAS <i>Robson Xavier da Costa</i>	65
ARTES VISUAIS E IDENTIDADE EM ESPAÇOS MULTI- CULTURAIS NÃO HEGEMÔNICOS <i>Madalena Zaccara</i>	77
SER OU NÃO SER: A INVENÇÃO DO ARTISTA NA GRAVURA POPULAR <i>Everardo Ramos</i>	89
CASPAR DAVID FRIEDRICH E EDWARD HOPPER: A MELANCOLIA NA RELAÇÃO ENTRE HOMEM E NATUREZA <i>Raphael Fonseca</i>	105

PINA: A POETICIDADE 117
DO MOVIMENTO EM MEMÓRIA
Roberta Ramos Marques
Ailce Moreira de Melo

CARTEMA Documento 133
DOIS SERVOS DA NATUREZA
Ariano Suassuna

OS AUTORES 149

NORMAS PARA SUBMISSÃO 153
DE TRABALHOS

EDITORIAL

É com imenso prazer que fazemos chegar ao público interessado o primeiro número de *Cartema*, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Com previsão de periodicidade semestral, *Cartema* tem por objetivo a publicação de artigos e ensaios acadêmicos inéditos, em língua portuguesa, sobre questões relativas às artes visuais, sobretudo no âmbito das duas linhas de pesquisa desenvolvidas no Programa – *História, teoria e processos de criação em artes visuais e Ensino das artes visuais no Brasil*. A revista interessa-se, também, pela publicação de resenhas de livros concernentes às artes visuais e recentemente publicados.

Na década de 1970, tomando o cartão-postal como módulo gerador de uma composição, através de um simples processo de colagem, Aloisio Magalhães criou painéis admiráveis, de natureza caleidoscópica e enorme riqueza plástica, fazendo com que a imagem-matriz perdesse a sua significação original no abstracionismo do conjunto. Surgiu, assim, o “cartema”, neologismo criado por Antônio Houaiss para identificar aquela produção de Aloisio. A palavra pareceu-nos bastante apropriada para dar nome à nossa revista. Em primeiro lugar, porque a revista surge como uma justa homenagem a um dos grandes nomes das artes visuais no Brasil; em segundo lugar, pela riqueza e multiplicidade de significados do cartema como composição visual, o que denota a abertura da nossa revista para tratar, transversalmente, de assuntos relacionados aos mais diversos campos da arte, desde que o enfoque nas artes visuais esteja evidenciado.

Neste primeiro número, também como forma de homenagear Aloisio Magalhães, publicamos, na seção “*Documento*”, conferência pronunciada pelo escritor e dramaturgo Ariano Suassuna, na década de 1950, sobre a pintura de Aloisio e a pintura de Francisco Brennand, conferência praticamente inédita, uma vez que apenas foi publicada, quando do seu pronunciamento, num tablóide de pequena circulação, no Recife.

Esperamos, a partir deste primeiro número, angariar cada vez mais colaboradores para a nossa revista, no intuito de fazê-la, com o tempo, uma referência em publicações especializadas no campo das artes visuais.

Os editores.

Arte, pesquisa e universidade

Raimundo Martins

Resumo

Este artigo analisa paradigmas e paradoxos do conhecimento e da arte pondo em perspectiva conflitos epistemológicos e contradições que delinearão uma trajetória histórica e estética, gerando oscilações e alternâncias acerca das concepções de mente e corpo como 'locus' de percepção, conhecimento e expressão. Examina as relações de descontinuidade e fragmentação entre graduação e pós-graduação, enfatizando a pesquisa como vital à uma formação que integre temas/questões empíricos, teóricos, práticos e metodológicos. Propõe uma epistemologia da arte que contemple modalidades de conhecimento 'não-proposicional' e 'proposicional', abrangendo diferentes formas de experiência e aprendizado cultural e artístico.

Palavras-chave: arte, pesquisa, universidade, pós-graduação, graduação.

Abstract

This article analyzes paradigms and paradoxes of knowledge and art putting in perspective epistemological conflicts and contradictions that delineated a historical and aesthetic trajectory creating oscillations and alternations about the conceptions of mind and body as "locus" of perception, knowledge and expression. It examines relations of discontinuity and fragmentation between graduate and undergraduate studies emphasizing research as vital for a professional training that integrates empirical, theoretical, practical and methodological themes and questions. It proposes an art epistemology which takes into account "non propositional" and "propositional" knowledge, including different forms of cultural and artistic experience and learning.

Key words: art, research, university, graduate, undergraduate studies.

Ao aceitar o convite para proferir a Aula Inaugural do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba, fui surpreendido ao experimentar uma sensação estranha: pensava em temas que me defrontam com idéias ambíguas, temas que atraem ao mesmo tempo em que intrigam e rechaçam minha curiosidade. Buscando definir, e, sobretudo, encontrar uma maneira para abordar o que seria um tema para essa aula inaugural, me flagrei diversas vezes em litígio com as idéias de arte, pesquisa, graduação e pós-graduação.

Embora familiares essas ideias evocam ambiguidades que se distendem em vários campos. O modo de abordá-las pode ampliar, alterar ou até mesmo estreitar nossas concepções reportando-nos a passados distantes, emudecidos pelo tempo. Pode, também, nos ajudar a examiná-las a partir de uma perspectiva crítica, revendo interpretações ameaçadas por preconceitos ou por visões ortodoxas que teimam em nos situar nessa discutível pós-modernidade.

Ao esboçar essas idéias e pontos de vista, pretendo partilhar algumas reflexões na expectativa de que elas possam nos ajudar a discutir e rever criticamente alguns conceitos/concepções sobre arte, pesquisa, graduação e pós-graduação. É necessário estar atentos para o fato de que a cena cultural e artística e as condições de sua produção e recepção mudaram rapidamente nas duas últimas décadas transformando os fios de significado que dão forma aos nossos conceitos e concepções. Ao mesmo tempo, também é necessário manter em perspectiva o fato de que o modo como cada um de nós vê, pensa e compreende essas idéias, depende das nossas histórias individuais e do modo como construímos nossas subjetividades.

Paradigmas e paradoxos do conhecimento e da arte

Vivemos um momento de contradição e mudanças, mais acelerado e complexo que outros períodos que nos antecederam. As mudanças, que às vezes dão a impressão de ser a contingência de um momento, parecem se prolongar indefinidamente. Para alguns indivíduos, as mudanças geram inquietação; para outros, perplexidade. Há também aquelas pessoas que, na expectativa genuína, mas, talvez, ingênua, de encontrar mecanismos de autoproteção, assumem atitude de resignação, sucumbindo à conveniência da apatia ou até mesmo da negligência diante de tais mudanças.

Preceitos e referências antes considerados estáveis se dissolvem como elementos solúveis no rescaldo de uma revolução cultural e tecnológica sem precedentes. Estamos testemunhando o enfraquecimento de tradições políticas e intelectuais num cenário global que, surpreendentemente, se abre às diferenças culturais, étnicas e de gênero.

Se examinarmos cuidadosamente a história das instituições acadêmicas, suas trajetórias e os modos como sua história é representada, vamos constatar que a idéia de conhecimento e a construção desse aparato conceitual que conhecemos como “teoria”, foi escrita e descrita como uma evolução linear, contínua, desde os tempos antigos. A função principal de uma teoria é explicitar o modo como idéias, fenômenos, vivências, habilidades e práticas são organizados através de exercícios graduais e constantes, constituindo um corpus de conhecimento que pode ser identificado e reconhecido pelos conceitos e métodos com os quais é transmitido e/ou aprendido.

No Ocidente, as teorias estão fundamentadas em concepções, práticas e modelos de organização que privilegiam as formas de conhecimento “proposicional”. Essas formas se estruturam a partir de um princípio de ordenação lógico-linear que favorece as modalidades de conhecimento cujos conteúdos e métodos podem ser transmitidos e aprendidos pela mediação de códigos, fórmulas e discursos verbais. Essa linearidade lógica é aplicável a discursos que não levam em consideração o imenso repertório e fluxo de criações e informações visuais a que estamos expostos diariamente.

Na cultura ocidental essa ênfase no verbal privilegiou certas modalidades de conhecimento em detrimento de outras. Gerou práticas e traçou uma trajetória epistemológica na qual a relação mente/corpo se configurou como paradigma que hierarquiza e subordina outras áreas de conhecimento decorrentes dessa relação.

Essa hierarquia está evidente na nomenclatura que adotamos para a pesquisa assim como em seus procedimentos e práticas. O jargão metodológico que usamos, resultado de uma tradição de séculos, incorpora e sintetiza contradições epistemológicas e preconceitos históricos que através de pares semânticos, veiculam conhecidas dicotomias como teoria-prática, pensar-fazer, eidético-empírico, objetivo-subjetivo, e assim por diante.

As escolas de pensamento – idealismo, realismo, existencialismo, empiricismo e pragmatismo - através de reflexões, especulações e discussões filosóficas, estabeleceram concepções sobre “a realidade”, o funcionamento da mente e do corpo, criando paradigmas do conhecimento, suas modalidades e funções. As práticas que hoje conhecemos como ciência e como arte têm suas raízes nessas concepções.

As modalidades de conhecimento não proposicional, mais especificamente as artes, realizaram uma trajetória histórica e estética que registra oscilações e alternâncias entre mente e corpo como ‘locus’ de percepção, conhecimento e expressão. As condições e situações que marcam essa trajetória são, também, registros de como a teorização sobre a produção artística dependeu ora de favores, ora de concessões dos paradigmas vigentes (proposicionais) de conhecimento. Ainda hoje, certos estereótipos são mantidos

e reforçados pelo senso comum atestando, inclusive, por pesquisadores de várias áreas, a pouca credibilidade da arte como campo de conhecimento.

Um conflito epistemológico

De acordo com a premissa cartesiana, seres humanos são ao mesmo tempo corpo e mente. O corpo que se move, que fala, canta, desenha, pinta, que opera de maneira visível, exposto a observação externa, concreta e objetiva. A mente que pensa, imagina, registra e organiza informações, códigos e imagens, monitora processos abstratos, subjetivos, não observáveis.

Essa dicotomia entre corpo e mente dá origem a dois tipos de existência. A primeira, uma existência física centrada no corpo, que materializa uma existência biológica e tem seus limites em referências de tempo e espaço. A segunda, uma existência centrada na mente, fecundada por idéias, sentimentos e intenções que se organizam numa rede de significados simbólicos. O corpo, que nasce, cresce, envelhece e morre esculpindo marcas e trajetórias no tempo. A mente, uma invenção/construção que emerge no contexto de uma cultura inscrevendo suas participações em espaços individuais e coletivos. Cada uma dessas existências, física e mental, se constrói através de ações, vivências, experiências e aprendizagens cuja historicidade dependerá do que vier a acontecer no corpo e com o corpo, na mente e com a mente.

Assim, o mesmo indivíduo passa a habitar dois mundos que correspondem a dois tipos de existência e de conhecimento. A existência física – externa, observável – que pode gerar conhecimento concreto e objetivo. A existência mental – interna, não observável – que pode gerar conhecimento abstrato e subjetivo.

Essa dicotomia corpo/mente intensificou gradativamente o conflito entre a existência física e a existência mental propiciando o surgimento de concepções e procedimentos que, aos poucos, diferenciaram e sedimentaram visões e práticas específicas: fazer e pensar. Essas visões foram exacerbadas ao extremo, a ponto de protagonizar a crença de que fazer e pensar ou, existência física e existência mental, são incompatíveis.

A crença nessa incompatibilidade advém da dificuldade de compreender e explicar como percepções, dados, experiências e fatos do mundo físico podem ser transmitidos ao mundo da mente e vice-versa. Como fenômenos e estímulos do mundo físico podem gerar respostas em uma mente oculta no seu silêncio ou, ainda, como uma atitude construída na mente pode se transformar em ação que põe o corpo em movimento. Em outras palavras, “o que a mente deseja, pernas, braços e língua executam; porque as coisas que atraem os olhos e os ouvidos têm relação com o que a mente percebe?” (RYLE, 1963, p. 14).

Esse modo dualista de ver e fazer mundos transformou-se em paradigma para a ciência e em enigma para a arte, duas versões de mundo construídas através de sistemas simbólicos. Essas versões de mundo revelam um conflito de concepções, ou seja, construções simbólicas que são consideradas legítimas quando estudadas separadamente, mas incompatíveis entre si quando confrontadas. Dizendo de outra maneira, “o que consideramos mundo e o que consideramos discurso sobre o mundo depende das nossas convenções..., pode ser produto de hábito ou de consentimento comum” (GOODMAN, 1995, p.8).

O dualismo mente/corpo, com suas versões e argumentos, fundamentou as concepções de conhecimento do mundo ocidental, criando uma espécie de cartografia lógica, definindo percursos e procedimentos metodológicos que até hoje influenciam o nosso modo de pensar e fazer. Como paradigma dominante, esse dualismo deveria orientar a nossa busca de compreensão sobre conhecimento em arte. No entanto, a prática que se impõe ou que temos como referência, tem base numa versão de mundo recheada de contradições e suposições empíricas que se alternam com descrições de caráter introspectivo, pouco consistentes ou rigorosas.

A dicotomia corpo/mente caracterizou os mecanismos e operações da mente como processos autênticos, e, por esta razão, superiores. O acesso aos processos e operações da mente, é um privilégio que só a mente tem. Essa condição dá à mente um caráter de privacidade e autonomia que o corpo não possui. A capacidade de operar de maneira silenciosa, secreta, processando noções de tempo e espaço, abstraindo e criando formas, cores, volume e imagens, deu às atividades da mente uma credibilidade que a colocou em posição de superioridade e domínio em relação ao corpo. Essa relação hierárquica da mente sobre o corpo levou filósofos e leigos a tratar as operações do intelecto como as operações principais. Atribuiu-se à mente a capacidade exclusiva de realizar operações confiáveis para processar informações, estímulos, eventos e fatos do mundo da existência física e do mundo da existência mental. As operações abstratas tornaram-se o exercício cognitivo por excelência e passaram a ser associadas a uma classe especial de operações que sintetiza essa superioridade: a teoria.

A importância da teoria advém do fato de ser uma operação mental que pode ser conduzida em silêncio, de maneira autônoma, com o propósito de desvendar ou gerar conhecimento sobre idéias, fenômenos e fatos. Dessa maneira se estabeleceu a compreensão de que o caminho de acesso ao conhecimento tem nas operações da mente uma via de mão única, atribuindo à capacidade de “teorizar a superioridade de homens sobre animais, de civilizados sobre bárbaros, da mente divina sobre as mentes humanas” (RYLE, 1963, p. 27). Qualquer outra modalidade de conhecimento teria que ser demonstrada através de formulações intelectuais para ser validada e aceita. A supremacia da teoria estabeleceu o intelecto como parâmetro do conhecimento e a razão como referência para o que poderia ser considerado “verdade”.

A contradição teoria/prática incorpora uma dicotomia que, como outras, é oscilante. Isso porque, uma contradição, não necessariamente elimina a dinamicidade existente entre os conceitos que ela envolve. Essa dinamicidade que faz com que os conceitos de uma contradição possam oscilar, ora permitem uma análise que enfatiza maneiras de explicar e compreender pedaços da realidade, ora nos reúne em torno de fragmentos que permitem agir, até com certa sistematicidade, a partir de, ou, dentro e sobre certas condições de realidades.

Se eliminarmos essa possibilidade de oscilação, ou seja, uma certa dinamicidade entre conceitos aparentemente contraditórios ou dicotômicos, atrofiamos ou hipertrofiamos o significado desses conceitos. Nesse sentido, teoria e prática se tornam não apenas dicotômicos, mas antagonônicos. Esta visão antagonônica está profundamente enraizada em nossa cultura, nas concepções sobre o conhecimento artístico e outros tipos de conhecimento qualitativo. Não faz sentido falar de realidade sem considerar uma versão de mundo que a contextualize, da mesma maneira que “comparar uma teoria com uma experiência é comparar uma versão com outra versão” (GOODMAN, 1995, p.7). Nossa visão antagonônica sobre teoria e prática está construída a partir desta falsa premissa, ou seja: comparar versões de mundo.

O corpus de conhecimento de uma área é constituído a partir de práticas e conceitos que se consolidam através do tempo. O conteúdo epistemológico de uma área, nesse caso, a área de arte, é uma espécie de declaração de problemas, paradigmas e teorias, registrando e organizando as atividades dos seres humanos nas suas tentativas de construir respostas, alternativas e soluções para as questões que a área enuncia. Nasce do interesse ou necessidade de explorar de maneira metódica e sistemática determinados tipos de fenômenos, idéias ou relações, o modo como estão organizados, como se desenvolvem, as explicações e produtos que geram.

Assim, o conteúdo epistemológico da arte inclui um sistema de juízos de valor que é construído paralelamente ao desenvolvimento de técnicas, métodos, formas e estilos. Tais juízos de valor podem estar arraigados a práticas antiquadas, desprovidas de crítica e envelhecidas pela ação anestésica da repetição, gerando distorções ou resultados que comprometem a área. Outra função da epistemologia da arte é explicar, através da investigação e da crítica, os equívocos, as distorções e os desvios, sintonizando as teorias com as práticas e as práticas às especulações da teoria. Prática e teoria são, nesta função, objetos de investigação e crítica. Da relação prática/teoria, com suas implicações e contradições, nasce uma configuração de referentes e significados explícitos e implícitos, verbais e não verbais que constituem a modalidade de conhecimento que identificamos como arte.

Graduação e Pós-Graduação: monólogos ou diálogos?

A função precípua da universidade pode ser sintetizada em dois pólos: preservar e gerar conhecimento. A concretização dessa função dá-se através de um processo de formação e qualificação de recursos humanos. A preservação de conhecimento, tarefa geralmente atribuída aos cursos de graduação, tem sua ênfase na formação de profissionais que atuam na sociedade lidando com modalidades e práticas de um saber adquirido na instituição. Por sua vez, a geração de conhecimento, é vista como prerrogativa quase que exclusiva dos programas de pós-graduação que têm como meta formar docentes/pesquisadores. Essa associação dos cursos de graduação à idéia de preservação, e dos programas de pós-graduação à geração de conhecimento, se mantém como tradição na universidade brasileira.

Fiel à sua origem e antecedentes históricos, o ensino de graduação é caracterizado por uma visão conservadora, concepção que tem como foco a aprendizagem como um ato de contemplação do passado. Historicamente, a expressão máxima dessa concepção/modelo teve a figura do catedrático como símbolo e fonte de conhecimento. Inspirada em resquícios de um modelo formal da cultura clássica que, de certa forma, negava e manipulava a dimensão política e cultural do conhecimento, a cátedra se notabilizou como um instrumento de controle intelectual. O conhecimento oriundo da cátedra tinha um caráter prescritivo. Era transmitido com o objetivo de conservar conceitos e práticas fundamentados, quase que exclusivamente, na tradição e no princípio da autoridade. Todavia, a diversificação e ampliação das áreas de conhecimento associada à necessidade de especialização criadas pelo avanço da pesquisa, pelo mercado de trabalho e, especialmente, pela revolução tecnológica, aceleraram a deterioração desse modelo tornando-o obsoleto. A figura do catedrático, símbolo da hierarquia e autoridade acadêmica, foi abolida, mas o seu espírito arraigado à tradição e à autoridade do professor continua presente na universidade. Lamentavelmente, ainda há colegas professores que se apresentam como fonte inquestionável de conhecimento. Esse espírito é ineficiente para gerar competência e criticidade na formação profissional.

A diversificação, os diferentes graus de especialização e a aceleração tecnológica são retratos da crescente fragmentação e transformação do conhecimento. Na universidade, essa fragmentação ocorre de maneira peculiar, emprestando sofisticação e requinte ao ensino de pós-graduação. As especificidades se materializam em forma de áreas de concentração, ênfases e linhas de pesquisa que vestem de credibilidade os programas de pós-graduação.

A fragmentação que contagia e, de certa forma, sustenta a pós-graduação, tem como contraponto, na graduação, a sustentação de um conhecimento generalista, marcado por uma racionalidade técnica e instrumental. Conceitos como conhecimento, ci-

ência, informação e tecnologia não são suficientemente problematizados, mas a racionalidade se mantém amparada pela idéia de finalidade que dirige a formação profissional na graduação. Se a fragmentação do conhecimento privilegia a pós-graduação e a idéia de finalidade configura a graduação, juntas, estas condições reforçam uma separação entre preservação de conhecimento/graduação e geração de conhecimento/pós-graduação.

A pós-graduação tem assegurada a sua autonomia didática e científica, mas ainda não está plenamente institucionalizada. O suporte financeiro das agências de fomento encoraja a autonomia administrativa e científica, mas, ao mesmo tempo, caracteriza a pós-graduação como um segmento privilegiado na estrutura universitária. Essa condição ambígua continua gerando problemas, atraindo descontentamentos e instaurando desconfiança. Esse tratamento privilegiado coloca, em muitas situações, a pós-graduação em confronto com a graduação, dificultando e até mesmo emperrando diálogos acadêmicos.

A atividade de pesquisa, importante alavanca na geração de conhecimento, e termômetro do desenvolvimento e posicionamento do país frente aos desafios científicos, tecnológicos, culturais e educacionais, é o carro chefe da pós-graduação. Entre os docentes, há um tipo de senso comum sobre a importância da pesquisa na experiência educacional dos alunos. Há, também, a idéia de que a pesquisa deveria integrar o ensino médio e continuar no ensino superior para culminar na pós-graduação. Sabemos, porém, que esta idéia está longe de ser instituída como política institucional.

A ausência dessa política cria dificuldades que se refletem no desequilíbrio e até mesmo na escassez de pesquisas e publicações em determinadas áreas do conhecimento, caso em que a arte serve como exemplo. Há, ainda, divulgação incipiente e irregular das pesquisas realizadas. Podemos dizer que no campo do conhecimento cultural e artístico, as iniciativas que têm logrado continuidade na universidade são fruto da iniciativa, teimosia e tenacidade de alguns docentes pós-graduados que, ao ocuparem função na administração acadêmica e perseguirem um ideal, conseguem mobilizar interesse e apoio para viabilizar tais iniciativas. Assim, fica evidente que na área de arte, a pesquisa ainda luta por espaço institucional. Apesar do *status* cultural que a arte confere à universidade, a formação para pesquisa, que deveria ter uma forte ênfase na graduação como acontece em outras áreas, ainda é pulverizada e, infelizmente, pouco consistente na área de arte.

Se a formação em pesquisa é incipiente, a atividade de ensino e pesquisa em arte no Brasil, embora crescente, revela inconsistência e irregularidade. O ensino de arte no ensino fundamental e médio é precário, refletindo a pouca importância que o sistema educacional brasileiro dá à formação cultural, em específico, à arte. Esta precariedade se reflete, também, de várias maneiras, nos cursos de arte no ensino superior. Indefinição em termos de prioridades e certo isolamento em relação ao ensino fundamental e médio, são fatores que contribuem para que os cursos de arte na universidade demonstrem

dificuldade para sistematizar suas atividades e para fomentar e criticar a produção cultural e artística.

O ensino de graduação, de maneira geral está orientado para **respostas**. Bom aluno é aquele que sabe responder, de preferência a resposta considerada certa. Uma resposta certa pressupõe informação preservada e acumulada, porém, não necessariamente, a relativização do conteúdo e da pergunta.

O ensino de pós-graduação tem a pretensão de estar orientado para **perguntas**. Bom aluno é aquele que sabe fazer boas perguntas, de preferência sem arriscar respostas. Uma boa pergunta revela um espírito inquiridor e possivelmente uma predisposição para conviver com a dúvida, porém, não necessariamente, capacidade de argumentação, habilidade para o uso adequado do jargão/terminologia da área ou para discernimento em relação a métodos e procedimentos de investigação.

Aos programas de pós-graduação se deve o mérito de uma fundamentação epistemológica que rompeu com a visão convencional de arte apenas como atividade prática, limitada a uma concepção eruditizante de cultura, e desenvolveram, através da pesquisa, uma concepção de arte como conhecimento. De acordo com essa concepção, ações culturais, artísticas e educacionais se aproximam para se tornarem interdependentes, de modo que as instituições de ensino como meio de produção, difusão e socialização de bens culturais, possam nutrir-se do conhecimento gerado dentro e fora delas, sendo também capazes de promover a crítica desse conhecimento.

A ausência de uma experiência continuada de pesquisa e as contradições que emergem dos monólogos da graduação e da pós-graduação criaram um fosso na institucionalização do conhecimento em arte na universidade. Na graduação, as atividades de ensino parecem apelar mais à memória que à inteligência. Geralmente, alunos com boa memória são premiados ou bem sucedidos.

As atividades de ensino e pesquisa na pós-graduação, considerada a elite acadêmica da universidade, são espaços reservados a docentes com título de doutor ou a professores que, por critérios às vezes tão implícitos quanto complexos, são credenciados como detentores de conhecimento/competência equivalente àquele título. Como membros dessa aristocracia universitária, alguns docentes ostentam superioridade e arrogância em decorrência dos longos anos de dificuldades e estudos estressantes em outro estado, ou, em alguns casos, no exterior, para obtenção de um doutorado. Intitulam-se portadores de um conhecimento sistematizado e se sentem possuidores de um rigor crítico. Quando aturdidos em meio às celeumas acadêmicas, freqüentes no cotidiano da universidade, não hesitam em invocar o título como salvo conduto para justificar e, muitas vezes, impor argumentos, deixando de lado a autocrítica, prática genuína de quem faz pesquisa e produz conhecimento. Ignorando e, muitas vezes, desconhecendo alter-

nativas para transpor a distância que se espalha entre o conhecimento que ostentam e os problemas que aguardam uma solução de alcance social, esses docentes não promovem esse diálogo tão necessário entre pós-graduação e graduação. Esse tipo de atitude exala odores antigos, ranços de um colonialismo acadêmico que, embora cronologicamente distante, ainda está presente na atmosfera rarefeita da pós-graduação.

A pós-graduação também é vista como uma oligarquia intelectual com um forte potencial para colocar seus docentes em funções de assessoria, coordenação, chefia e direção na estrutura universitária. Essa possibilidade, em princípio desejável por envolver docentes qualificados, tem gerado situações desconfortáveis e contraditórias, visto que 'titulação' per se, não assegura um exercício acadêmico-administrativo competente nas instituições universitárias.

A autonomia didática e científica da pós-graduação não tem sido suficiente para eximi-la de críticas, muita delas também feitas à graduação. Ao discutir as diretrizes e atitudes necessárias à formação do pesquisador, Franchi (1996) expõe algumas dessas críticas:

Muitos programas de pós-graduação escolarizam (no mau sentido) a formação do pesquisador. As atividades se reduzem, muitas vezes, à frequência a disciplinas oferecidas, sem nenhuma organicidade, por docentes dos mais diversos interesses, tendências e objetos de pesquisa (p. 33).

Ao fazer essas observações o autor põe em perspectiva, de um lado, o “prazer da erudição” e, de outro, o “caráter generalíssimo ou introdutório” dos trabalhos, dissertações e “discussões teóricas”. (p. 34) As críticas realizadas por Franchi (1996) põem a descoberto o fato de que a pós-graduação também pode ser dispersiva, carecendo clareza de foco, males frequentemente atribuídos à graduação. Essa crítica aponta para a necessidade de uma prática de pesquisa coletiva, comum em outras áreas de conhecimento, e que pode gerar resultados positivos tanto para a graduação quanto para a pós-graduação. A prática coletiva de pesquisa pode facilitar o diálogo entre pesquisadores, intensificar o interesse e participação de estudantes e otimizar a utilização de recursos.

A atividade dos grupos de pesquisa deve ser vista como prática vital à formação científica/artística, envolvendo docentes, pós-graduandos e graduandos, integrando temas a partir de exercícios empíricos, teóricos e metodológicos. Infelizmente,

A predominância de um estilo individualista de fazer ciência mostra-se, ainda, em procedimentos usuais na formação do doutorando [e do mestrando]. Este, em geral, já se vincula ao orientador desde sua admissão ao programa. Em um número excepcional de casos, mas significativo, o individualismo se acentua: a orientação é pratica-

mente formal e o orientando segue por si, buscando informações, montando a bibliografia através de citações notáveis e não espera do orientador mais que a leitura de seus manuscritos. (FRANCHI, 1996, p. 36)

Paradoxalmente, esse individualismo acadêmico é remanescente histórico de um humanismo que se expressa através de uma erudição livresca em detrimento de uma formação fundamentada na pesquisa. Ele tem raízes no modelo medieval do mestre/autoridade e ainda encontramos seus resquícios na universidade de hoje.

Liberdade individual e liberdade acadêmica são princípios historicamente associados à idéia de universidade. O exercício desses princípios é, também, um estímulo para que o diálogo, a discussão e a crítica sejam praticados na construção de conhecimento. A liberdade e autonomia conferidas à pós-graduação devem ser extensivas à graduação como condição para que ambas possam cumprir suas funções e reinventar a universidade a partir de ousadias e propostas que ainda não convivem com o cotidiano acadêmico.

Considerações finais

Se preservar e gerar conhecimento são funções precípuas à universidade, a atividade docente, tanto na pós-graduação quanto na graduação é instigar e cultivar essas práticas. Os seres humanos estabelecem relações de conhecimento e de compreensão do mundo por meio de mediações em que experiências vividas no presente são associadas a elementos de experiências anteriores, no passado, e projetam possibilidades de compreensão e experiências para o futuro. Nessa trama de relações, experiências, percepções e fatos o conhecimento é adquirido a partir da ação intencional que tem repercussões de caráter social e histórico. A necessidade de criar e partilhar significados congrega os seres humanos em torno de experiências e referências comuns ajudando-os a romper com o isolamento e a reforçar a convivência social.

Sendo o conhecimento um produto das relações dos seres humanos com o meio onde vivem e com os sistemas simbólicos, as atividades que investigam, problematizam e historicizam essas relações podem ser descritas como formas de gerar conhecimento. Na participação e aprendizado dessas relações e atividades, as tentativas de explicar a arte como modalidade de conhecimento devem ter como foco e ponto de partida a cultura e os sistemas simbólicos que constroem seus significados, que alimentam, integram e informam as práticas vigentes, as concepções teóricas e a experiência artística.

Um exame cuidadoso dos aspectos da formação cultural da universidade brasileira revela que a discussão de questões pertinentes como liberdade, autonomia, modelo institucional (graduação e pós-graduação) e individualismo acadêmico são tão antigos

quanto a universidade ou, em muitos casos, antecedem sua criação. Isto nos faz crer que essas práticas, germes de conflitos e contradições, só poderão ser reinventados se, a partir de uma compreensão crítica do passado, nos dispusermos a operar essas transformações no presente. Conforme explica Goodman (1995),

Os sistemas de símbolos através dos quais as versões de mundos são construídas são de inúmeras espécies, tais como (...) as teorias científicas e filosóficas, as pinturas, os poemas, as composições musicais e as outras artes. Nenhuma versão tem qualquer espécie de prioridade que justifique a redução de todas as outras (p. 9).

Ao fazer essas considerações proponho que uma epistemologia da arte contemple tanto a modalidade de conhecimento não-proposicional quanto a proposicional, abrangendo categorias que, do ponto de vista epistemológico, atendam as diferentes formas de experiência e aprendizado cultural e artístico. A formação de pesquisa oferecida nas instituições de ensino superior compreende esses postulados como a sustentação epistemológica da área. Os diferentes tipos de informação - sensorial, perceptiva, técnica, metodológica, conceitual/histórica, cultural, etc. - legitimam a função que os identifica como matéria-prima indispensável ao processo de construção de conhecimento em arte. A organização, sistematização e circulação da informação nas áreas de conhecimento são indicadores que revelam o aprofundamento, o estado da pesquisa e, principalmente, o amadurecimento da área.

A dicotomia corpo/mente pode ser vista como diagnóstico que revela sintomas da área. Sendo uma referência significativa, funciona como termômetro para indicar a temperatura e para avaliar o estado da pesquisa em arte. Feito o diagnóstico e tirada a temperatura, nos resta estreitar as relações entre pesquisa, ensino e prática artística, mapeando as relações da prática docente com os fundamentos da área: estes são os cacos do nosso ofício.

Referências bibliográficas

FRANCHI, Carlos. A formação do pesquisador na área de humanidades na universidade brasileira. In: ALBANO, Eleonora; POSSENTI, Sírio; ALKMIN, Tânia (Orgs). **Saudades da Língua**. São Paulo: Mercado de Letras, 2004, p. 12-38.

JANCSO, István (Org.) **Universidade, pesquisa, humanidades**. São Paulo, IFLCH/USP, p. 25-46, 1996.

GOODMAN, N. **Modos de Fazer Mundos**. Porto: Edições Asa, 1995.

RYLE, G. **The Concept of Mind**. New York: Peregrine Books, 1963.

Avaliar o quê, em arte?

Maria Betânia e Silva

Resumo

Refletir sobre processos de avaliação em arte, como disciplina escolar, é o objetivo desse texto. É parte de uma pesquisa histórica sobre o ensino de arte na cidade do Recife que teve como campo de investigação três escolas públicas, especificamente, nos anos sessenta aos oitenta do século passado. Utilizamos documentos oficiais do período, documentos escolares, depoimentos de professores e alunos. O estudo mostra que, naquele momento, as preocupações com o processo avaliativo diziam mais respeito às atitudes e comportamentos que ao processo de aprendizagem dos conteúdos específicos da arte devido às dificuldades em estabelecer critérios do como e o que avaliar em arte, presentes nos documentos oficiais e refletidos nas práticas pedagógicas dos professores.

Palavras-chave: ensino de arte, avaliação, práticas pedagógicas.

Abstract:

Reflect on assessment processes in art, such as school discipline, is the aim of this paper. It is part of a historical research on the teaching of art in the city of Recife, which was field research three public schools, specifically, in the sixties to the eighties of last century. We use official documents, of the period, school documents, interviews of teachers and students. The study shows that, at the time, concerns about the evaluation process of the specific contents of art due to the difficulties in establishing the criteria and how to evaluate art, gifts and official documents reflected in the pedagogical practices of teachers.

Keywords: teaching of art, evaluation, pedagogical practices.

Determinar o valor, a importância. Calcular, estimar, julgar. Esses são alguns dos significados estabelecidos para o verbo avaliar em dicionários da língua portuguesa. Porém, a questão que trazemos aqui se direciona a arte¹ na escola. Nesse sentido, outras indagações vêm à tona: como determinar o valor e a importância da arte? De que forma se pode calcular, estimar e julgar a arte? Como se mede em notas ou conceitos os aspectos subjetivos nas atividades realizadas pelos alunos?

Esse texto traz para o leitor parte de uma pesquisa histórica sobre o ensino de arte que tentou investigar como professores que trabalharam em escolas públicas² da cidade do Recife avaliavam seus alunos em arte durante os anos 60 aos 80 do século passado.

Importante destacar que ao serem escolarizados os diferentes saberes são organizados em um tempo e espaço específicos ao próprio funcionamento da escola. Ordenados em unidades com carga horária anual, mensal, semanal e diária, esses saberes também possuem formas de avaliação ou verificação de aprendizagem onde, em geral, se atribuem notas em números ou conceitos. Essa prática tem atravessado a história da educação.

A avaliação é considerada um instrumento sancionador e qualificador e o sujeito da avaliação é o aluno e o objeto da avaliação são as aprendizagens adquiridas de acordo com objetivos mínimos estabelecidos para todos (ZABALA, 1998).

Quem define se o aluno está apto ou não a prosseguir o processo educacional escolar? A avaliação ou verificação da aprendizagem. Seu sentido é adquirido na medida em que se articula com um projeto pedagógico e com seu projeto de ensino. De acordo com Luckesi (2010) a avaliação, tanto no geral quanto no caso específico da aprendizagem, não possui uma finalidade em si; ela subsidia um curso de ação que visa construir um resultado previamente definido.

Mas, será que as práticas avaliativas têm sido articuladas a um projeto pedagógico? Será que as disciplinas escolares avaliam ou verificam a aprendizagem apenas pelo processo de “repetição” dos conteúdos trabalhados em sala de aula, um dos modelos utilizados na educação tradicional? Por vezes, o processo avaliativo se torna extremamente complexo e difícil de ser realizado.

1 Embora no decorrer da história do ensino de arte, no caso brasileiro, encontremos diferentes nomenclaturas para a disciplina escolar, inclusive no período a que se refere esta pesquisa, optamos por utilizar aqui o termo “arte” para identificar as disciplinas relacionadas a ela que faziam parte do currículo escolar nas escolas que foram investigadas. Isso significa que as disciplinas possuíam as seguintes denominações: artes plásticas, educação artística, música e canto orfeônico.

2 Três foram as escolas estudadas: Ginásio Pernambucano, Colégio Dom Bosco e Colégio de Aplicação, sendo duas estaduais e uma federal, respectivamente.

Como, então, a escola avalia, por exemplo, o desenvolvimento dos sentidos, das sensações, das percepções, da criação, da expressão, da inovação, da postura, da presença no palco, da impostação da voz, dos movimentos do corpo, do humor etc.? Alguns desses elementos, comumente, não são ou são pouco trabalhados, observados ou desenvolvidos em outras disciplinas do currículo escolar, mas dizem respeito também ao ensino de arte.

Percorrendo a história da educação perceberemos que a escola ao ser instituída, durante o século XVII, ao longo do tempo, foi incorporando saberes científicos em oposição a outros saberes (CUNHA, 2003).

No século XIX, a crença que a atividade racional seria capaz de resolver todos os problemas humanos, garantir o progresso, a realização individual e proporcionar benefícios materiais a todos foi se solidificando e naquele contexto outros saberes que “escapavam” ao modelo do que se concebia “ciência” foi situado à margem, particularmente, nos currículos escolares.

Durante o século XIX a fundação do positivismo, por Auguste Comte (1798-1857), trouxe em seu bojo uma teoria da ciência que estabelecia três estados do saber: o teológico, o metafísico e o positivo. Mas, Comte defendia o saber positivo em detrimento dos outros, pois o positivismo rejeitava não somente as questões metafísicas e o conhecimento metafísico, como também a validade da intuição e qualquer tipo de conhecimento que não fosse relacionado à ligação entre os fatos (LUDWIG, 2009).

Seguindo essa direção os saberes científicos foram aos poucos se tornando a base de algumas disciplinas escolares e a concepção de ciência permaneceu durante muito tempo como um conhecimento sistematizado, resultante de determinados métodos e que pode ser comprovado. Mas, os saberes que extrapolavam esses limites, conseqüentemente, foram considerados menos importantes e menos essenciais para o desenvolvimento humano no espaço escolar. Como, então, medir, classificar, calcular aspectos subjetivos? De que forma se avalia o processo criativo? Como determinar o valor da experiência estética? Questões que até a contemporaneidade serão difíceis de estabelecer consensos. Mas, será que deveriam? Será que eram essas as preocupações com o sistema avaliativo em arte na escola por parte dos professores e daqueles que redigiam os documentos oficiais?

No período de nosso estudo, em questão, alguns documentos oficiais estabeleceram e definiram o tratamento avaliativo a ser dado à arte na escola. Por exemplo, desde os anos 60, no estado de Pernambuco, a lei 5695 que definiu a arte como uma prática educativa no currículo, expressou o seguinte para seu processo avaliativo:

As práticas educativas propiciarão a expansão das potencialidades de criação, expressão, observação e ajustamento social, terão tratamento metodológico apropriado e não contarão para notas de aprovação, mas sua freqüência, com aproveitamento, será exigência condicional da efetivação da promoção (PERNAMBUCO, 1965).

Após a Reforma Educacional de 1971, que definiu a arte como atividade e passou a chamá-la educação artística no currículo nacional, diversos documentos foram publicados com o objetivo de orientar e esclarecer a compreensão da própria lei. A Resolução nº 8 também apresentou elementos de verificação da aprendizagem para a arte. “*Nas atividades, a aprendizagem far-se-á, principalmente, mediante experiências vividas pelo próprio educando no sentido de que atinja, gradativamente, a sistematização de conhecimentos*” (BRASIL, 1971).

Em anos seguintes outros documentos abordaram a mesma temática do como avaliar em arte. O documento intitulado *Proposta Curricular* (1975), que serviu de orientação para o ensino de arte até o final dos anos 80, também procurou estabelecer critérios para a avaliação, destacando o crescimento da criatividade do aluno. O documento registrou o seguinte:

A avaliação em expressão artística assume um caráter especial. Ela é utilizada como um meio e não como um fim em si mesma. Sua finalidade principal é o desenvolvimento da criatividade. Assim, o produto final da atividade não pode ser julgado do ponto de vista tradicional, de medir certo ou errado, falso ou verdadeiro, sim ou não, bonito ou feio. Durante o processo das atividades, o professor avalia o comportamento do aluno em relação ao crescimento da sua criatividade e lhe oferece oportunidade de enriquecimento, nunca de medir (PERNAMBUCO, 1975).

No final da década de 70, outro documento publicado continuou a definir o como a arte deveria ser avaliada. Enfatizando o objetivo da arte na escola como um processo e centrando o processo avaliativo nos opostos do interesse e do desinteresse, do feio e do bonito, do certo e do errado, o documento diz:

O trabalho deve se desenvolver sempre que possível por atividades e sem qualquer preocupação seletiva. A verificação da aprendizagem, nas atividades que visem especificamente à Educação Artística nas escolas de 1º e 2º graus, não se harmoniza também com a utilização de critérios formais. Essas atividades não visam à formação de artistas. Não faria sentido, pois, manter-se o aluno preso a uma opção na qual o seu desempenho não revela seu maior interesse, negando-lhe a oportunidade de outras experiências, e muito menos de impedir a promoção de série àquele que não apresente resultados satisfatórios

em termos de produto: o desenho feio, a dança canhestra, a representação dissonante no grupo, o canto desafinado no coro. E isto porque a importância das atividades artísticas na escola reside no processo e não nos seus resultados (BRASIL, 1977).

A dificuldade em estabelecer critérios convincentes de avaliação para áreas que extrapolam o desenvolvimento do pensamento lógico, dos sentidos, das sensações, das emoções é uma questão polêmica e difícil de atingir um consenso, particularmente, dentro do modelo de estruturação em que a escola foi centrada, com base em saberes científicos.

Pelo menos desde os anos 60, do século XX, nos documentos oficiais citados, a avaliação em arte foi determinada pela frequência, pelo comportamento, sem impedimento de promoção de série escolar, sem a necessidade de apresentação de resultados satisfatórios em termos de produto, sem contar para notas de aprovação, sem qualquer preocupação seletiva. Mas, alguns questionamentos se destacam: esta mesma sistemática de avaliação, apresentada nos documentos oficiais, também era atribuída às outras disciplinas do currículo? Se no caso da arte não fazia sentido manter o aluno preso a uma opção na qual o seu desempenho não revelava seu maior interesse, por que, então, prender o aluno em outras disciplinas se também elas não revelavam seu maior interesse? Por que prender o aluno em matemática, português, história ou geografia, se alguma dessas disciplinas não revelava o maior interesse do aluno, por exemplo? Por que esse tratamento somente seria relacionado ao ensino de arte?

Assim, diante do que foi registrado nos documentos oficiais, como funcionava, então, no cotidiano escolar, a sistemática de avaliação em arte nas escolas estudadas? Como faziam os professores para avaliarem seus alunos?

Inicialmente para música e canto orfeônico, no Colégio Dom Bosco, a sistemática de avaliação era realizada por meio de provas ou testes com o resultado registrado em conceitos. No próprio depoimento fornecido pela professora houve controvérsias na forma e definição da avaliação utilizada na disciplina. O fato de não ter nota número era um dos motivos do não ter como avaliar o aluno. A professora afirmou que era mais fácil esse sistema, em outro momento ela disse que nunca deu certo. Observemos o porquê.

A ha!A avaliação era uma pequena prova (ênfase) só assim pra dizer que fazia prova, sabe? Fazia uma provinha, entende? Escrever um verso do Hino Nacional, (...) umas besteiras, uns testeinhos bem fáceis porque nota mesmo eles não tinham, não é? Educação Artística era conceito. Aí, como era conceito você não tinha como avaliar, botar 10, botar 9, botar 8, 7 em que? Você podia avaliar uma criança que canta? Cantar o Hino Nacional todo, botar 10, ora, não dava,

né? Aí, era conceito. Conceito era diferente, conceito A, B, C. Aí, era mais fácil (professora de música e canto orfeônico do Colégio Dom Bosco).

Mesmo com o resultado final apresentado em forma de conceito, no final do ano ele era traduzido em nota número. Havia certa confusão em compreender ou atribuir o mesmo raciocínio da avaliação em nota número para a avaliação em nota conceito. Ou seja, qual nota conceito correspondia a qual nota número? Problemática que a escola não conseguiu resolver retornando ao uso das notas números. Disse-nos a professora:

(...) Agora, eles traduziam isso, os conceitos, mais adiante os conceitos eram traduzidos em nota, não é? Porque houve uma época em que houve uma confusão muito grande dos conceitos. Conceito A, qual era a nota do conceito A? De 8 a 10, B de 7 a 9, sei lá? Abaixo de 5 era conceito C, mas, aí não demorou muito. Conceito nunca deu certo não. Deu certo em algumas coisas, mas, o conceito mesmo pra gente dar nota, não dava. Educação Artística nunca pôde ter nota, não podia ter. Você não pode dar uma nota para uma pessoa que desenha muito bem, outra pessoa não sabe nem pegar no lápis (professora de música e canto orfeônico do Colégio Dom Bosco).

Para as aulas de educação artística as notas eram dadas em notas números, mas não havia provas e testes. O aluno entrevistado explicou como funcionava,

Ah! Apresentações folclóricas valendo nota, apresentações artísticas (...) Ah! O sistema de avaliação era muito bom. 6 você passava, 7 tava aprovado, 7, 8, 9, 10. 5 tava reprovado. Desistente o pai e a mãe tinha que vir. (a avaliação) pra arte, educação artística, eles tinham só a presença e o desempenho, não era curricular, mas, avaliativa, entendeu? (aluno do Colégio Dom Bosco).

No Colégio de Aplicação, desde sua fundação, a sistemática de avaliação era diferenciada de outras instituições escolares. Avaliava-se o aluno por atingir ou não os objetivos propostos pelo professor no decorrer do ano letivo, essa avaliação era apresentada em forma de pareceres descritivos que continham o percurso de desenvolvimento do aluno durante cada bimestre estudado. Essa forma de avaliar era unificada para todas as disciplinas do currículo, inclusive artes plásticas e música. Vejamos o que e como a professora avaliava seus alunos.

Era mais pela participação deles. Não era pela qualidade do trabalho, isso não podia fazer, qualidade do trabalho. Era pela participação, a avaliação era pela participação, eles sabiam. Sempre teve um resultado mais ou menos bom porque todos gostavam de fazer, só um ou outro era assim meio (...) mas a maioria participava bem

mesmo. Participava, colaborava com a organização das coisas, fim da aula sempre guardava material, recolhia material (professora de artes plásticas do Colégio de Aplicação).

Os alunos, por sua vez, exemplificaram como eram esses pareceres e o que era avaliado.

(...) o resultado não era nota, era bom, regular, sofrível e deficiente. Em Artes tinha os trabalhos, tinha a pasta que era a produção, era fazer. Cada um tinha sua pasta e aí ia ver o que você fez. Era concluir as coisas, os trabalhos, o projeto que tava em andamento (reflexão) (...) (aluna do Colégio de Aplicação).

É, no caso de artes plásticas, eu me lembro que o conceito ele parecia privilegiar mais o que era a atitude de investimento do aluno do que a qualidade artística da produção. Então, eu tinha colegas, que tão vindo agora na mente (...) que eram muito, eram alunas muito aplicadas, mas que não tinham maiores habilidades pra desenho e pintura e que, no entanto, tinham B porque cumpriam com as tarefas, faziam com dedicação. É, as recuperações, eram mais no sentido de fazer o que não tinha feito. Então, era mais nessa direção. Eu nunca fiquei em recuperação, não conheço o processo. Mas, eu me lembro que havia uma espécie de vigilância com os alunos que não tinham interesse pela disciplina. (...) Eu lembro de alguns colegas ficarem em recuperação e ter que ir lá no horário pra refazer. (...) Funcionava mais como uma punição, você não trabalhou direito agora vai ter que trabalhar mais pra repor o tempo que não foi bem aproveitado. (...) no caso de artes plásticas eu não via nenhum tipo de atitude de reprovação, do conteúdo ser tratado como algo mensurável, não é, facilmente mensurável (aluno 1 do Colégio de Aplicação).

O terceiro aluno entrevistado apontou três critérios de avaliação que eram utilizados em arte. O primeiro era a frequência às aulas, o segundo era a realização das atividades e o terceiro eram as atitudes dos alunos em sala de aula. Assim, ele descreveu,

(...) tinha que ter a frequência, não é? A realização do trabalho, não o desempenho, não o desempenho. Por exemplo, se você realizasse todos os trabalhos você não ia ficar em recuperação. E tinha também atitudes (...). Um aluno muito agitado, muito mal comportado, ele recebia na caderneta uma observação. Porque o Colégio de Aplicação como sempre teve, nessa parte da disciplina dos alunos, algo mais flexível, menos rígido, a gente se soltava. Por quê? Você entra no Aplicação aos 10, 11 anos, naquela época a gente ia até os 14 no máximo 15. A gente tá em plena ebulição. Quando chegava o 3º ano

principalmente, que era a série mais complicada, hoje a 7ª série, a gente estava com os hormônios borbulhando, isso fazendo, subindo pelas paredes e os professores subindo com a gente, entendeu? (...) era difícil (ênfase) e você chegava na aula de arte que é mais livre, que não tem prova, aí a gente queria entrar na brincadeira (aluno 2 do Colégio de Aplicação).

Nas aulas de música, na compreensão dos alunos, a avaliação era mais exigente e essa exigência refere-se ao tipo de ensino, à necessidade de dominar um instrumento, de fazer pesquisa. Porém, a professora de artes plásticas também desenvolvia trabalhos de pesquisa, mas observe que para o aluno o que se fazia em música era mais exigente. Ele relata:

No caso de música a coisa era mais exigente, talvez, pelo tipo de ensino que a gente tinha que dominar instrumento, era fazer pesquisa biográfica, tinha umas tarefinhas semanais fora da aula. Eu me lembro de pessoas terem que fazer a recuperação pra recuperar o que não tinha chegado no ponto, não é? Não me lembro bem de provas, alguma coisa, no caso de música, me lembro de prova prática, prova pública, tocar, sei lá, determinada música, codificar algum tipo de sons, ritmos que eram produzidos pela professora. Talvez nessa época de estudar grandes compositores da música clássica. É, eu tava lembrando agora dos trabalhos terem nota, mas eu acho que era evidente a diferença da avaliação dessas duas disciplinas pra outras disciplinas do currículo, essa coisa clássica de que (...) eu não lembro de alguém ser reprovado (ênfase) em artes plásticas ou música. Eu me lembro de alguns casos de recuperação, enfim, por aí (aluno 1 do Colégio de Aplicação).

No Ginásio Pernambucano, a avaliação consistia na produção de todos os trabalhos solicitados pelo professor e em exercícios feitos em sala de aula onde os alunos eram chamados ao quadro para realizar a atividade solicitada pelo professor. O professor e o aluno entrevistado descreveram como funcionava o processo de avaliação em arte:

Tudo provas. Eram quatro provas no semestre, quatro no segundo, avaliação no meio do ano, no fim do ano tinha uma prova. Mas, sempre eram provas. Avaliações nossas eram nessa faixa e (ênfase) grande parte dissertações, tinha que escrever. (...) (o professor de educação artística) escrevia muito no quadro e quando ele fazia os gráficos e os desenhos, todos eles desenhavam no quadro, os meninos faziam o rabisco e jogava no papel. Era um Deus nos acuda! Ele era um tipo de camarada que vivia exigindo desse jeito. Era ruim de nota também, não era muito fácil com as notas não. Mandava o menino fazer duas, três vezes um trabalho. Isso tá errado, que trabalho

mais feio, sujo, vá fazer isso de novo. Quero não, aceito não, aceito não e de série, dia tal eu quero os trabalhos. Ai de você se não desse porque ele não fazia mais nada não, *não tem mais prova não, é zero!* Cadê o trabalho? Fez não? Mas, professor eu trago mais tarde, eu vou buscar na banca. Ah, sim, cadê tá aí? Me dê, ah! trouxe *não? Zero. Acabou. O cara por causa disso ia ter problema mais adiante. Porque havia aquele critério da exigência e todo mundo cumpria direitinho* (professor do Ginásio Pernambucano).

Era só de prova mesmo. Existiam as questões não havia, que eu me lembre, não havia prova, avaliação oral individual não, era só escrita (aluno do Ginásio Pernambucano).

Em seguida, o leitor acompanhará um quadro síntese que construímos com os critérios de avaliação utilizados no ensino de arte com base nas falas dos sujeitos entrevistados, sejam professores, sejam alunos com o que era avaliado na prática cotidiana de sala de aula e também o que foi estabelecido pelos documentos oficiais.

Critérios de avaliação em arte

Documentos Oficiais	Professores	Alunos
Frequência	Frequência	Frequência
Aproveitamento	Desempenho	Atitude de investimento do aluno
Sem preocupação seletiva	Provas e testes	Provas
Comportamento	Participação	Atitudes comportamentais
Crescimento da criatividade	Colaboração na organização do material	Apresentações folclóricas e artísticas
Experiências vividas	Produção dos trabalhos solicitados	Produção, fazer
Sem contar p/notas de aprovação	Realização de exercícios em sala	Realização de atividades

Fonte: Quadro elaborado a partir dos documentos oficiais e dos depoimentos dos sujeitos.

Desse modo podemos observar que a frequência e o aproveitamento foram elementos comuns tanto nas falas dos sujeitos quanto nos documentos oficiais analisados.

A participação e colaboração em sala de aula foram apresentadas somente pelos professores. A produção apontada pelos professores e também pelos alunos. O comportamento citado tanto nos documentos oficiais quanto no depoimento dos alunos.

Todos os documentos oficiais afirmaram que a arte na escola não poderia impedir a promoção do aluno para a série subsequente, mas nenhum professor afirmou isso. Nas vozes dos alunos, também não houve afirmação de que a disciplina impedia a promo-

ção de série, mesmo ficando em recuperação, eles não lembram alguém que tenha sido reprovado na disciplina.

Nas atas de resultados finais do Colégio Dom Bosco e também do Ginásio Pernambucano, observamos que das disciplinas que compunham o currículo, vários alunos atingiam notas acima de seis em todas elas, exceto matemática, por quatro décimos ou um ponto, e por isso foram impedidos de continuar na série escolar subsequente. Já em outros casos, observamos que alguns alunos ficaram com a nota abaixo da média em educação artística e foram promovidos. Em outros casos, ocorreu do aluno ter ficado com a nota baixa em educação artística e outras disciplinas e foi retido sem avançar para a série subsequente.

No Colégio de Aplicação, tivemos acesso a fichas individuais de auto-avaliação preenchidas pelos alunos. Essas fichas foram elaboradas com questões que dizem respeito ao desempenho individual em sala de aula, às atitudes de colaboração e ao trabalho coletivo. No diário de classe consultado não encontramos o resultado final dos alunos, pois só constavam as atividades realizadas a cada aula, pois os pareceres descritivos eram elaborados separadamente das cadernetas escolares e entregues aos pais no final de cada ano letivo.

Ao investigar os processos metodológicos utilizados pelos professores e as formas de veicular a arte no interior do espaço escolar podemos afirmar que cada escola possuía um modelo diferenciado. A dinâmica das aulas de arte era uma constante nas três escolas estudadas e muitas das atividades realizadas em sala de aula estavam diretamente relacionadas às experiências vivenciadas pelos professores em suas trajetórias individuais e nos espaços de formação profissional que os mesmos freqüentaram.

Por outro lado, a escola ao apropriar-se da produção artística desenvolvida pelos alunos utilizava-a como um marco diferencial de seu trabalho pedagógico para ser visto e apreciado pelo público escolar e pelas personalidades que freqüentavam a escola nas festas, em datas comemorativas e outros eventos promovidos por ela.

A dificuldade em estabelecer critérios do como e do que avaliar em arte nos documentos oficiais que refletiu na própria prática pedagógica do professor levou ao estabelecimento de elementos que diziam mais respeito às atitudes e comportamentos que ao processo de aprendizagem em arte. Assim, a freqüência do aluno, o seu comportamento, a realização de exercícios e atividades foram os principais critérios estabelecidos para serem observados nos processos avaliativos em arte, porém sem preocupação seletiva e sem contar para notas de aprovação.

Encontramos no cotidiano escolar do período estudado não um ensino de arte. Mas, “ensinos de artes”. Cada um com singularidades e particularidades. Mesmo identi-

ficando alguns elementos em comum nas práticas pedagógicas do professor, nas atividades dos alunos, na avaliação realizada em arte, é impossível afirmar a existência de uma uniformidade no ensino de arte nas escolas.

De um lado, a diversidade de compreensões, de ensinamentos, de práticas e de formas de avaliar não podia estar desconectada do período social, político e econômico que se vivia no país. A arte utilizada como técnica, naquele momento, reforçava também o projeto educacional tecnicista implantado no período. A arte direcionada aos que tinham “dom”, “aptidão” e “talento” excluía os que não se encaixavam nesse perfil. A arte utilizada para festas cívicas e folclóricas reforçava o projeto ditatorial não só de massificação da população, mas do “engrandecimento” do sistema de governo, de amenização da repressão que se vivia no período, de distanciamento da arte que era produzida e veiculada, pelo menos, pelas vanguardas artísticas em outras instâncias sociais.

De certa forma, as marcas da ditadura militar foram impressas no tempo. A diversidade de ensinamentos de artes mostrou que a escola, em seu processo de socialização e veiculação dos saberes, se apropria, reconfigura, inventa, produz outros saberes que não necessariamente advêm do conhecimento científico. A intensa variedade de saberes que a escola promoveu em seu cotidiano favoreceu uma dinâmica própria de cada instituição escolar, mas também veiculou modos de ver, compreender e fazer arte que atravessaram o tempo e contribuíram para a formação das gerações seguintes.

Referências bibliográficas

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. A Lei 5692 de 1971 e o Ensino de primeiro grau – Série Ensino Fundamental.

BRASIL. Conselho Federal de Educação. Parecer CFE nº540/77 – CE de 1º e 2º graus. Aprovado em 10/02/77 (Processo s/n). Sobre o tratamento a ser dado aos componentes curriculares previstos no art.7º da Lei nº5692/71.

CUNHA, Marcus V. da. A escola contra a família. In: LOPES, Eliane.M.T.; FARIA FILHO, Luciano M.; VEIGA, Cynthia G. 500 anos de educação no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p.447-468.

LUDWIG, Antonio Carlos Will. Fundamentos e prática de metodologia científica. Petrópolis: Vozes, 2009.

LUCKESI, Cipriano Carlos. Gestão do currículo. Verificação ou avaliação: o que prati-

ca a escola? Disponível em: http://www.ccv.ufc.br/newpage/conc/seduc2010/seduc_dir/download/avaliacao1.pdf

PERNAMBUCO. Lei nº 5695/65. Institui o Sistema Estadual de Educação de Pernambuco. Assembléia Legislativa. Governo do Estado de Pernambuco, 1965.

PERNAMBUCO. Secretaria de Educação e Cultura. Departamento de Ensino. Divisão de Ensino de 1º e 2º graus. Proposta Curricular – Ensino de 1º grau – Comunicação e Expressão, 1975.

PERNAMBUCO. COLÉGIO DOM BOSCO. Livros de Atas de Resultados Finais, década de 1960, 1970, 1980.

PERNAMBUCO. GINÁSIO PERNAMBUCANO. Livros de Atas de resultados finais, década de 1960, 1970.

PERNAMBUCO. COLÉGIO DE APLICAÇÃO. Fichas Individuais de Auto-avaliação, década de 1980.

PERNAMBUCO. COLÉGIO DE APLICAÇÃO. Fichas individuais de avaliação, décadas de 1970, 1980.

PERNAMBUCO. COLÉGIO DE APLICAÇÃO. Diários de Classe, década de 1970.

SITES

<http://www.dicionarioweb.com.br/avaliar.html> Visita em 05.02.2012

<http://www.lexico.pt/avaliar/> Visita em 05.02.2012

<http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/avaliar/2612> Visita em 05.02.2012

<http://www.dicio.com.br/avaliar/> Visita em 05.02.2012

ZABALA, A. A prática educativa: como ensinar. Porto Alegre: Artmed, 1998.

Ensino de arte mediado pela criação e uso de software audiovisual

Alexandre G. Q. Rangel

Resumo

Este artigo apresenta um estudo sobre o uso de obras de arte abertas em ambientes de arte-educação, com foco nos processos de capacitação e colaboração interdisciplinar. As experiências aqui relatadas apontam para um caminho de empoderamento por meio do desenvolvimento e adaptação de programas de computador e da criação audiovisual. Como fio condutor das experiências é ressaltada a subversão – tanto no formato de expressão quanto na possibilidade de criação e adequação de ferramentas digitais, destacando-se a importância do modelo de licenciamento do software livre. Os campos de expressão escolhidos foram o vídeo ao vivo (remix) e a criação e uso de software interativo, em diálogo com experiências brasileiras de arte aberta e de processo como obra.

Palavras-chave: arte-educação, cinema, software livre, programação

Abstract

This article shows a study about the use of open artworks on art-education practices, with focus on qualification processes and interdisciplinary collaboration. The experiences discussed here aim towards a path of empowerment by computer software development / modification and by audiovisual creation practices. As the conducting thread of the experience is the subversion – both on the expression format and on the possibility of the creation of digital production tools, pointing out the importance of the open source software format. The chosen expression fields were live video (remix) and the creation and use of interactive software, in dialogue with Brazilian experiences of open artworks and processes as works of art.

Keywords: art education, cinema, open source software, programming

O cinema ao vivo como meio de expressão artística

Este estudo tenta encontrar uma relação entre a prática artística e a transmissão de conhecimentos da área de criação em cinema digital ao vivo e o software interativo, vistos em sintonia, como obras abertas. A prática de cinema ao vivo é entendida como o processo de apresentação de conteúdo audiovisual para uma audiência, simultaneamente à criação. O vídeo foi escolhido como suporte para a criação por sua natureza multifacetada. “Ao contrário de outras formas expressivas, o vídeo apresenta-se quase sempre de forma múltipla, variável, instável, complexa, ocorrendo numa variedade infinita de manifestações. Ele pode estar presente em esculturas, instalações multimídia, ambientes, performances, intervenções urbanas (...)” (DUBOIS, 2004:13). A escolha de um método de criação que tem em seu cerne a questão da montagem (edição) aproxima o fazer artístico das práticas contemporâneas de captação e o compartilhamento eletrônico de imagens. Outro traço essencial para a compreensão dos processos de criação de arte nos tempos atuais é a interatividade. “Ao se colocar como ferramenta alimentadora do insight criativo, a interatividade é um procedimento que, potencialmente, assegura uma modificação substancial na relação entre artista, espectador e objeto criado, por permitir a instauração de processos de criação coletivos. (...) Os papéis (emissor / receptor) invertem-se mutuamente, tornando possível processos de co-criações” (PLAZA, 1998:105). Não somente pela amplitude do seu leque de utilizações práticas, mas também pela sua capacidade de servir de elo entre fazeres, como ressalta Christine Mello, “o vídeo passa a ser compreendido como um procedimento de interligação midiática e a ser valorizado em seu caráter de interface, como uma rede de conexões entre as práticas artísticas” (MELLO, 2008:36).

A imersão e a interatividade atuam com papéis importantes no processo de arte-educação. “O desenvolvimento intelectual significa um progresso gradual do conhecimento operativo sobre o figurativo; é o aspecto operativo que, construindo ou reconstruindo as coisas em pensamento, permite a apreensão da significação do objeto. Assim, a aprendizagem passa a ser considerada como algo pessoal, decorrente da ação do sujeito sobre os conteúdos” (CASTANHO, 2005:92).

O cinema ao vivo proporciona diálogos em áreas de discussão muito importantes para a arte contemporânea, tais como o tempo e a construção de narrativas multimídia, a apropriação e a interatividade. Neste trabalho, compreende-se o cinema ao vivo como o conjunto de práticas relativas à montagem (edição) de filmes, com apresentação simultânea à criação. “O trabalho ao ser apresentado ao público deixa de ser uma obra acabada, encerrada em si mesma, para se tornar uma obra participativa, em processo, inacabada, que necessita do outro para completar-lhe os sentidos.” (MELLO, 2008:170) Trata-se, como preconizou Hélio Oiticica, da saída da arte do plano pictórico e escultórico para o plano da ação artística. O potencial da coautoria se concretiza não só na capacidade de modificação do software, mas na experiência do remix, uma recombinação de conte-

údos e formatos. O processo permite uma capacitação para comunicação de conceitos e narrativas providos da força performática e dos desafios específicos do improviso, do caos e das conexões inesperadas. Observa-se aqui um ponto chave: o contraste com o sistema de ensino por meio de cópias e versões de desenhos e pinturas. O processo de programação/modificação de software e de criação de obras por meio da improvisação culmina para a valorização da síntese, tanto no sentido educacional da aprendizagem, como postulado por Lev Vygotsky, quanto no sentido cinematográfico, como posto por Sergei Eisenstein. Ambas as concepções de síntese entendem o produto final como algo totalmente diferente do que a soma ou justaposição dos seus elementos constituintes.

A questão da apropriação de imagens, que acontece com frequência nos processos de remix, agrega uma perspectiva subversiva à experiência, reforçando a questão da crítica aos formatos estabelecidos (formatos de software, formatos de narrativas, formatos legais de direitos autorais). *Só a antropofagia nos une* - Oswald de Andrade.

Evolução de uma obra aberta (o software Quase-Cinema)

O Quase-Cinema é um programa de computador para experiências nos campos de narrativa, composição e montagem cinematográficas³. O software permite a criação de performances de vídeo ao vivo, utilizando como matéria-prima o banco de imagens do artista (vídeos e imagens estáticas), texto e imagens de câmera de vídeo (webcam ou câmeras profissionais). O performer pode ajustar parâmetros de ritmo (medido por batidas por minuto) para coordenar a visibilidade, os efeitos de cor, a edição e a composição de camadas de vídeo, a fim de criar narrativas temporais ou composições visuais abstratas⁴.

A ideia para criação de um software de performance com vídeo ao vivo nasceu de uma necessidade de expressão desvinculada dos processos já engessados pelos softwares de produção audiovisual disponíveis no mercado. Previ que, munido de uma obra passível de modificações, poderia desenvolver trabalhos expressivos cada vez mais emancipados do um padrão estético vigente, imposto por limites técnicos aplicados a metodologias de trabalho dos programas de criação digital. Optei por criar um software capaz de operar em um suporte novo dentro da história do cinema e das artes performáticas: o audiovisual como performance improvisada.

O programa Quase-Cinema nasceu da minha necessidade expressiva no campo da imagem em movimento, mas evoluiu para uma ferramenta mais abrangente, fazendo

////////////////////////////////////

3 www.quasecinema.org

4 Registros das performances de videoarte realizadas pelo autor, com o software Quase-Cinema, podem ser vistos na página < www.quasecinema.org/portfolio.html >.

interseções com outras expressões artísticas além do cinema experimental, tal como a pintura gestual e o *body-art*. Desde a realização dos primeiros protótipos do programa, observei a potencialidade criativa do processo de ter acesso a um software “vivo”. O conceito de programa vivo é evidenciado no ciclo de desenvolvimento do software, que é intimamente ligado aos processos de criação artística que utilizam o software. O ciclo inclui as seguintes etapas: a ideia para determinada expressão artística, a programação da função no software, o uso do software e a análise do uso – vislumbrando possíveis melhorias. “A máquina performa, no sentido artístico do termo, quando se deixa arrebatada, isto é, quando é dobrada em sua positividade técnica” (MEDEIROS, 2002:11).

O nome Quase-Cinema é uma homenagem ao artista plástico Hélio Oiticica e ao cineasta Neville d’Almeida, que assim também batizaram seus projetos audiovisuais transgressores. A relação principal com a obra de Hélio Oiticica ocorre no plano de transformação do espectador em protagonista, e do artista em proponente e “motivador para a criação” (BASUALDO, 2007). Também podemos traçar um paralelo com o cinema novo, de Glauber Rocha, só que agora, ao invés de uma câmera na mão, temos uma ilha de edição sob a ponta dos dedos.

A figura 1 mostra a interface da primeira versão funcional do software (0.1). A coluna de imagens na esquerda indica os clips (pedaços de filmes) disponíveis no disco de armazenamento do computador do usuário. A linha horizontal mostra 8 camadas de imagens para composição, que podem ser controladas individualmente. No centro da interface encontramos os controles de cada camada de clips: velocidade, tipo de mesclagem (*blend*), tamanho, posição e cores. O controle de cores permite a vinculação de cores diferentes aos tons claros e escuros das imagens originais, criando efeitos do tipo *duotone*, originalmente utilizados em artes gráficas (impressão com duas tintas). A área inferior direita contém os clips selecionados para acesso rápido, com uso do mouse ou atalhos de teclado. O nome VJ Xorume, visível também na interface, refere-se à persona artística adotada pelo autor para realização de performances de vídeo ao vivo. A referência é ao termo chorume, um resíduo do lixo urbano, aqui utilizado como metáfora de reciclagem de material audiovisual.

Desde o início do projeto, o programa aderiu ao formato de software livre. Entende-se como software livre um programa de computador que garanta determinados direitos ao usuário, entre eles os direitos de distribuição, estudo e adaptação. Essa foi uma escolha de postura, aqui nem subserviente (às potências tecnológicas mundiais) nem nacionalista, uma vez que vários componentes dos processos de criação e de utilização de mídias digitais ocorrem em equipamentos de tecnologia importada (câmeras, computadores, sistemas operacionais). Observou-se, sim, uma especificidade brasileira: a tendência, inclusive governamental, de uso do software livre, graças a seu potencial de emancipação tecnológica e seus baixos custos de distribuição e implantação.

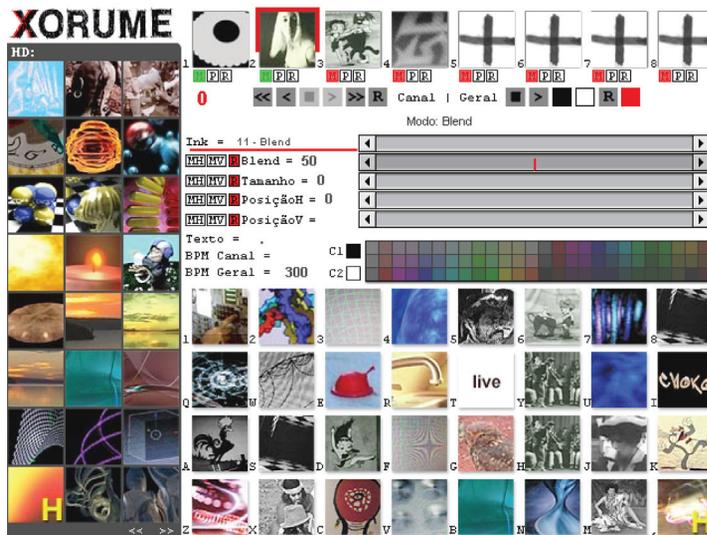


Figura 1.

Primeiro protótipo operacional do software Quase-Cinema (2005).



Figura 2.

Quase-Cinema versão 1 (2006).

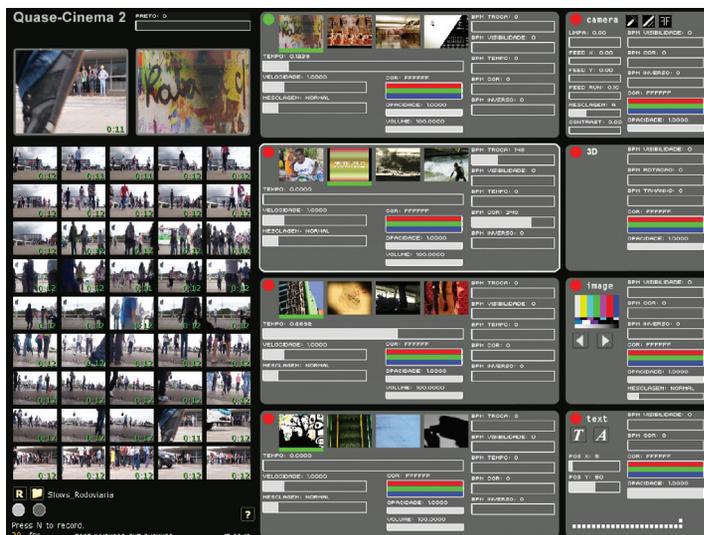


Figura 3.

Quase-Cinema versão 2 (2009).

A primeira encarnação/materialização do software disponibilizada ao público (Figura 2) foi fruto de meu projeto final de graduação em artes plásticas pelo Instituto de Artes da Universidade de Brasília (IdA / UnB), sob a orientação do Prof. Dr. Elyeser Szturm.

Cada versão do Quase-Cinema possui capacidades exclusivas. Ou seja, as versões do programa não são necessariamente evoluções, mas sim mutações. Como uma das funções presentes somente na versão 1, podemos citar a capacidade de analisar o áudio ambiente para controlar parâmetros de uma camada de vídeo. Pode-se, por exemplo, vincular a transparência de um vídeo ao volume das frequências agudas (ou graves) do som do ambiente da performance. Outra peculiaridade dessa versão é o grande número de possibilidades de mesclagem entre as camadas de vídeo – vinte possibilidades, tais como clarear, escurecer, inverter...

A interface desta versão 1 foi organizada tendo como base quatro camadas de vídeo, uma área de pré-visualização de clips e dez bancos de clips para organização da performance e acesso rápido ao material audiovisual. O foco da criação da interface do programa tem sido posto na sua facilidade de uso, tanto na questão do aprendizado inicial como na da facilidade de uso, por usuários mais experientes, durante performances ao vivo.

A versão inicial foi desenvolvida com a linguagem de programação de multimídia Director/Lingo⁵. As versões seguintes foram desenvolvidas, respectivamente, com as linguagens openFrameworks/C++⁶ e Processing/Java⁷. As mudanças de sistema de programação refletiram preocupações de longevidade do programa, performance e facilidade de programação, manutenção e colaboração. No formato atual de desenvolvimento (utilizando openFrameworks e Processing), a transparência e a abertura à colaboração externa são potencializadas, por estarmos desenvolvendo software livre utilizando software livre! Vale dizer que o Quase-Cinema funciona em sistemas operacionais livres (do tipo Linux) e também em sistemas mais difundidos (Windows e Mac OS X). Sempre saliento a adequação de tais ferramentas para utilização por artista / realizadores sem formação formal em programação de computadores, como é o meu caso: bacharel em artes plásticas e programador autodidata.

A versão 2 do programa (Figura 3) foi fruto da Bolsa de Estímulo à Criação Artística, da Fundação Nacional das Artes (Funarte / Ministério da Cultura), com a qual

////////////////////////////////////

5 <http://www.adobe.com/br/products/director>

6 <http://www.openframeworks.cc>

7 <http://www.processing.org>

o projeto foi contemplado no ano de 2009. A bolsa permitiu que uma nova versão do software fosse criada por mim, em um período de seis meses. A versão 2 teve, como novidade principal, o controle de parâmetros das camadas de vídeo por meio de ajuste de BPM (batidas por minuto) durante a performance. Isso possibilita o trabalho direto com o ritmo da montagem (edição), criando uma amarração temporal do conteúdo visual ao conteúdo sonoro das apresentações. Também programei a função de integração de imagens ao vivo, por meio de webcam ou câmeras profissionais tipo DV (com conexão tipo *Firewire*).

Evoluções individuais

O software Quase-Cinema foi utilizado em várias oficinas de produção de vídeo artístico, como destacado nos próximos parágrafos. Como um projeto continuado, o objeto (software) recebeu críticas e sugestões que resultaram em sua contínua modificação, para atender a uma série de demandas criativas. Os participantes das oficinas são confrontados com a questão de que estão manipulando um sistema (software) que foi criado por uma pessoa (artista) dotada de determinados objetivos. E o mais importante é que esse sistema pode ser estudado, alterado e subvertido de acordo com as necessidades e ideias de expressão do usuário.

Dentro da proposta de obra aberta, o software é apresentado como a abertura de uma caixa-preta, evidencializando um processo de emancipação de limites técnicos – tanto do artista como do público (aqui agindo como colaborador do projeto). Ocorre então uma desmistificação do ato de criação de uma peça de software. Uma vez tratadas as ideias decorrentes das discussões teóricas e técnicas das oficinas e exposições, dá-se início a um processo de retroalimentação do projeto, por meio de demandas dos usuários do programa. Os participantes com maior conhecimento técnico têm suas dúvidas esclarecidas, enquanto as pessoas que têm “somente” as ideias podem ver tais funções sendo esboçadas/programadas por outros participantes ou pelo programador principal. Ambas as partes do grupo são encorajadas a continuar as suas pesquisas e a colaboração em torno da criação de software criativo.

Um dos exemplos de modificações ocorridas foi a adição da capacidade de gravação das performances de vídeo, que transformou o sistema em um editor de peças finalizadas – em contraste com apresentações somente efêmeras. Muitas vezes, a linha de eventos que culmina em novas funcionalidades do software desenrola-se rapidamente, vide o exemplo da pintura com luz apresentado a seguir. Observo que a imediatividade ideia/realização técnica só se torna possível com o uso de sistemas de software aberto (livre).

Pintura com luz – ao vivo

A pintura com luz tradicional é o processo de sensibilização de filme fotográfico ou sensores de câmeras digitais com uso de luzes controladas (como pincéis). As fontes luminosas podem ser lanternas, fósforos, *lasers*, *flashes* fotográficos, etc. Seja com câmeras fotográficas analógicas ou digitais, o processo necessitava de uma exposição prolongada do fotograma para captar os traços de luz.

A partir da experiência de uma oficina artística do Quase-Cinema realizada no evento “Liquid Borderlands⁸”, ocorrido em Aalborg, na Dinamarca, em 2009 (Figura 4), empenhei-me então em criar um processo que viabilizasse a realização de pinturas com luz com vídeo (ao vivo), ao invés do processo com fotografia. Isso permitiria a observação dos traços enquanto eles eram desenhados, e não quando a fotografia estivesse disponível. Programei o efeito durante a semana de realização da oficina. Essa capacidade foi adicionada ao Quase-Cinema 2 como uma adequação aos afazeres e demandas do grupo de participantes da oficina. O encontro permitiu a realização de performances e oficinas, onde a tônica foi o compartilhamento de informações e a colaboração entre técnicos em eletrônica e artistas (com atuação em arte eletrônica e intervenções urbanas).

A efetivação do sistema de pintura com luz visualizável – e controlável – por meio do vídeo permitiu um diálogo da performance de VJ com as artes plásticas e a pintura gestual. O sistema vai um passo além, no sentido da transposição da pintura de abstração gestual para o vídeo, disponibilizando um controle do escorrimento (*smearing*) dos traços luminosos. Esta fusão atualiza as duas linguagens, enriquecendo a experiência como um todo, onde a multidisciplinaridade das capacidades expressivas (desenho, videografismo, programação) ganha um tônus de protagonismo.

O desdobramento seguinte utilizando o sistema de pintura com luz foi a criação da performance “Éon⁹” (Figura 5), apresentada como um ambiente sensorial interativo na galeria “Fortress to Solitude”, em Nova York, em 2010. Considerei essa obra como a exploração com vídeo de uma nova técnica: “gravuras de luz”. Se a pintura com luz permite desenhar de acordo com a movimentação de um ponto de luz (como um pincel), a gravura de luz procura fazer um registro de luminosidade a partir de fotogramas completos de vídeo. Daí a metáfora da gravura, já que cada quadro (*frame*) do vídeo se comportaria como uma matriz de gravação. A performance mesclou a pintura com luz, feita pelo artista ao vivo, usando uma lanterna, com a técnica de gravura com luz, usando vídeos feitos a partir de pinturas gestuais do artista Wagner Hermusche.

////////////////////

8 www.tossestreger.org/events/lib09-dokumentation-part1

9 Registro da performance “Éon”: www.youtube.com/watch?v=uFLLuxSRFZ4

Expansão do suporte via video mapping

Continuando uma busca de expansão do plano de expressão, presente em meu trabalho, procurei integrar ao Quase-Cinema a capacidade técnica de realizar projeções de vídeo mapeado (video mapping). O mapeamento de vídeo é uma técnica de projeção que possibilita a expansão do suporte das imagens, permitindo uma fuga do quadro / tela de projeção. Por meio da manipulação de pontos geométricos, programas de computador podem dimensionar e distorcer planos de projeção a fim de criar encaixes com determinados objetos, esculturas, ou obras arquitetônicas.

O primeiro desafio a partir do conceito técnico de mapeamento de vídeo foi uma oficina no evento “VideoAtaq¹⁰”, no Centro Cultural Parque das Ruínas, no Rio de Janeiro, em 2010. Abordei a oficina como possibilidade e incentivo para a criação da nova função. Trabalhei com o grupo as possibilidades de funcionamento e interface com o usuário do programa. Ao final da oficina, aconteceram performances de vídeo ao vivo com projeção na fachada do Parque das Ruínas, local de encontro da boemia carioca na primeira metade do século XX.

A oportunidade seguinte para exploração, apresentação e desenvolvimento da ferramenta de mapeamento de vídeo foi o evento “Jornada Brasileira de Imagens ao Vivo - Entre a partitura e o improviso¹¹”, ocorrido em Fortaleza, em 2010, no Centro Cultural Banco do Nordeste (Figura 6). O mapeamento funciona, neste contexto, como uma ferramenta para expansão do suporte imagético; a subversão acontece quebrando paredes e trazendo a arte para o lado de fora da galeria, interferindo agora no circuito de exibição de arte.

Adaptação para uso em galerias de arte

Exemplificando a possibilidade de uso e adaptação do Quase-Cinema por iniciativas educacionais, cito o convite que recebi para contribuir com a tese de doutorado “VJ-Edu: vídeo jockey educativo em software interativo para o visitante de uma exposição de arte”. Convidado pelo Dr. Júlio Caetano Costa, realizamos uma imersão criativa de uma semana de duração em Nova York, ponto de encontro entre a minha residência em Brasília e Montreal, no Canadá, onde o pesquisador realizava seu trabalho. A proposta foi fazermos uma versão do Quase-Cinema adaptada para uso em instituições museológicas, como ferramenta de auxílio à equipe de monitoria de exposições de arte. O software adaptado permite uma utilização direcionada à compreensão de um universo maior de obras do artista realizando a mostra, disponibilizando registros de outras

10 www.videoataq.com.br

11 www.cinemaavivo.wordpress.com/os-trabalhos

obras, entrevistas e material gráfico complementar à exposição. O objetivo da colocação do software neste contexto é a expansão da experiência no ambiente expositivo, criando novos contextos a partir de recombinações (remix) e olhares únicos sobre o material disponibilizado. A versão VJ-Edu também permite o seu uso por meio de dispositivos do tipo *smartphone* com telas sensíveis ao toque.

Feijoada como o remix primordial

Desde 2011, venho desenvolvendo uma nova versão do programa Quase-Cinema, sem que a versão anterior se torne obsoleta, já que as versões possuem funcionalidades diferentes. Uma das principais características desta etapa mais recente do projeto contempla uma modificação no formato de criação/distribuição. O software foi disponibilizado já no início da sua programação, ao invés de no final, como nas versões 1 e 2. Acredito que dessa forma o projeto se apresente mais susceptível de receber contribuições, visto que ainda se encontra no estágio inicial de desenvolvimento. Por meio do sistema/*site* de compartilhamento de programação GitHub¹², os colaboradores e interessados no projeto podem ver, passo a passo, todas as decisões tomadas pelo programador principal durante a construção do programa. Comparo esse sistema de construção transparente com uma “pintura aberta”, onde cada uma das pinceladas do artista pode ser observada e avaliada individualmente e cronologicamente, sendo passível de comentários e modificações.

O nome da mais nova versão do software é Quase-Cinema Feijoada Remix, ressaltando ainda mais a sua brasilidade e prevendo tornar-se um caldeirão de novas possibilidades criativas. As principais características desta obra em progresso são a possibilidade de uso de controladores externos tipo Midi (permitindo uma maior mobilidade cênica do performer), a integração de mapeamento de vídeos em áreas com ângulos retos ou formas curvilíneas e uma interface mais aberta a expansões. O lançamento dessa versão aconteceu em uma oficina durante o “Festival Internacional Cultura Digital.br¹³”, realizado em 2011 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sinalizando a viabilidade do desenvolvimento continuado do projeto Quase-Cinema.

Os exemplos reunidos de obras e desenvolvimentos de software apresentados sustentam a ideia de um formato de arte-educação emancipadora, onde os participantes do processo (corpos discente e docente) são incentivados a buscar as suas próprias soluções e processos criativos.

////////////////////////////////////

12 <https://github.com/AlexandreRangel/QuaseCinemaFeijoada>

13 www.culturadigital.org.br



Figura 4.
Alexandre Rangel em performance com pintura com luz.

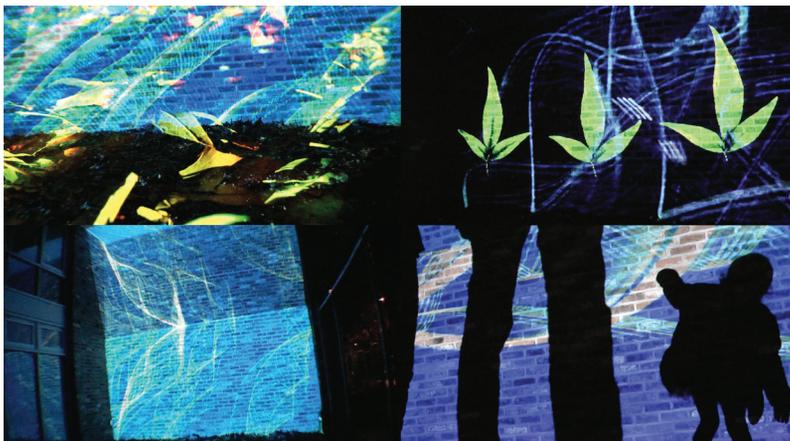


Figura 5.
Performance "Éon",
de Alexandre Rangel
e Wagner Hermusche
(2010).



Figura 6.
Mapeamento de vídeo
na escultura "Quadrado",
do artista Sérgio
Esmeraldo.

Fontes das imagens

Figura 1 - Interface do protótipo 0.1 do Quase-Cinema. Fonte: autor.

Figura 2 - Interface do Quase-Cinema versão 1. Fonte: autor.

Figura 3 - Interface do Quase-Cinema versão 2. Fonte: autor.

Figura 4 - Alexandre Rangel em performance de pintura com luz. Foto: Simon Andersen.

Figura 5 - Quadros de registro em vídeo da performance “Éon”. Fonte: autor.

Figura 6 - Mapeamento de vídeo em escultura de Sérvulo Esmeraldo, em Fortaleza. Quadros de registro em vídeo. Fonte: autor.

Referências bibliográficas

BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

CASTANHO, Maria Eugênia L. M. **Função educacional da arte**. Revista Educação Temática Digital - Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (FE/UNICAMP), 2005. vol. 6, p. 85-98.

COSTA, Júlio Caetano. **VJ-Edu: vídeo jockey educativo em software interativo para o visitante de uma exposição de arte**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Centro de Estudos Interdisciplinares em Novas Tecnologias da Educação, Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação. Porto Alegre, 2011. Disponível em:

< www.lume.ufrgs.br/handle/10183/39668 >. Acesso em: 29 abril 2012.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Jorge Zahar Editor, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Jorge Zahar Editor, 2002.

MEDEIROS, Maria Beatriz de (Org.). **Arte e tecnologia na cultura contemporânea**. Brasília: Dupligráfica Editora Ltda, 2002.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. **Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

A reciclagem de materiais como processo de hibridismo cultural¹⁴

Renata Wilner

Resumo

A reciclagem de materiais é procedimento corriqueiro no ensino de artes visuais. É comum associá-la a valores ecológicos e econômicos. Aqui caberá refletir acerca das implicações propriamente artísticas, estéticas e culturais desse fenômeno, e sua abordagem pedagógica por tal viés. As operações de ressignificação de objetos industrializados descartados são enfocadas como hibridismo estético-cultural no contexto contemporâneo, em especial no meio urbano. A característica de hibridismo entre o industrial e o artesanal encerra a interculturalidade entre vários códigos – tradicionais, modernos, locais, microlocais (bairros, “tribos”, classes sociais, grupos étnicos), regionais, globais, midiáticos.

Palavras-chave: hibridismo cultural; reciclagem de materiais; meio urbano; arte-educação.

Abstract

The recycling of materials is commonplace procedure in teaching visual arts. It is common to associate it with economic and ecological values. Here it will be properly reflected on the implications of artistic, cultural and aesthetic of this phenomenon, and its pedagogical approach for such bias. Operations by reframing of discarded industrial objects are viewed as aesthetic and cultural hybridity in the contemporary context, especially in urban areas. The characteristic of hybridization between the industrial and artisanal ends interculturality between various codes – traditional, modern, local, microlocal (neighborhoods, “tribes”, social classes, ethnic groups), regional, global, mediatic.

Keywords: cultural hybridity, material recycling, urban context, art education

14 Trabalho originalmente apresentado em comunicação no I ENREFAEB, no Polo UFF de Rio das Ostras, RJ, em 2009, no GT Ensino de Artes Visuais. Extraído da tese de doutorado da autora.

O aproveitamento de sucatas em atividades escolares tem sido criticado como um fazer esvaziado de sentido ou abordado apenas no valor de educação ambiental, com pouca ênfase a um enfoque propriamente estético e cultural. Visando tal perspectiva, procuro analisar essa operação enquanto produto de interações culturais na complexidade do meio urbano contemporâneo. O fenômeno da reciclagem de materiais ou de ressignificação de objetos industrializados, de modo geral, é verificado tanto no ensino de arte, como na própria arte e no design, no centro ou na periferia do sistema artístico (considerados em relação aos fluxos de produção, exibição e consumo). Como exemplos, pode se mencionar casos com diferentes propósitos estéticos e inserções sociais e culturais.

Entre os objetos codificados na história da arte moderna e contemporânea enquanto obras de arte, encontram-se as *assemblages* cubistas e dadaístas, os *ready-made* de Duchamp, as obras do Novo Realismo francês, da Arte Povera italiana, do Neodadá, do Fluxus, até as montagens de instalações que se intensificaram a partir da década de 1980. Na arte brasileira, podemos citar os artistas Farnese de Andrade, Nelson Leirner, Barrão, Afonso Tostes e Ronald Duarte, que incorporam em seus trabalhos objetos descartados ou de uso cotidiano e fabricação industrial. Na área de design de mobiliário e artefatos utilitários, particularmente a produção dos irmãos Campana se apropria e ressignifica objetos produzidos artesanal ou industrialmente. Entre as produções periféricas ao sistema oficial ou comercial, além do artesanato urbano anônimo e difuso, podemos abordar os casos de Arthur Bispo do Rosário e de Gabriel Joaquim dos Santos, que construiu a Casa da Flor em São Pedro da Aldeia, RJ. Através dessa incompleta amostragem percebe-se a diversidade de estéticas, poéticas e intencionalidades proporcionadas por uma mesma operação, de apropriação e ressignificação de objetos industrializados – sejam eles em estado novo, usado ou deteriorado. O que já oferece subsídio para descartar a crítica da utilização de sucatas no ensino de arte como uma proposta meramente vazia de sentido.

Apropriação, *assemblage* e ressignificação de objetos na arte moderna e contemporânea

Dentro dos parâmetros da arte moderna autoral, erudita e destituída de função utilitária, é possível elencar alguns exemplos de apropriação e reconversão de significados de objetos industrializados.

Entre 1912 e 1914, Picasso iniciou uma pesquisa de construções escultóricas (relevo) com pedaços de madeira, papelão, papel, folha de zinco, cordão – bem toscos e crus (com pregos à mostra e pedaços de madeira sem acabamento) – que, segundo William Tucker (2001), consistiu no primeiro impulso libertário de temas (rompendo

com a representação) e de materiais. Essas experiências profícuas influenciaram Tatlin e o construtivismo russo. Braque também realizou experiências escultóricas em papel, em 1912 (peças que hoje estão perdidas).

Após 1920, Picasso passou a trabalhar com ferro soldado, material mais durável, em colaboração com Julio González. Nesses trabalhos incorpora também objetos e peças do cotidiano, em *assemblages* como *Cabeça de mulher* (1929-1930), feito com coadores de metal, mola e peças de ferro, pintados. Em 1944, unindo apenas um guidão e um selim de bicicleta, Picasso criou a obra *Cabeça de touro*. Em ambas as obras, do período em que manteve contato com os surrealistas, pode se perceber um tema recorrente em Picasso: o das máscaras, que é coincidentemente significativo para nossa análise. A simbologia da máscara encontra correspondência com o próprio gesto da apropriação de objetos: sem deixar de ser o que é originalmente, o objeto se reveste “magicamente” de novos significados, a partir da sua inserção no contexto da arte, uma nova realidade que torna a primeira já inacessível diretamente.

O movimento Dadá trouxe outra perspectiva na incorporação de materiais e objetos retirados do cotidiano. Os *ready-made* de Duchamp eram escolhidos com indiferença estética entre uma infinidade de objetos industrializados e, nesse gesto extremo de despersonalização e destruição da narrativa da obra, denunciavam ironicamente a arbitrariedade e o fetichismo no campo da arte. As construções *Merz* de Schwitters, por sua vez, incorporavam objetos sem valor e descartados. A principal diferença entre Dadá e cubismo, ao lidar com os materiais prosaicos, é que os cubistas construía uma espacialidade (ainda que deliberadamente fragmentada, reside o princípio compositivo), enquanto os dadaístas a destruíam por acumulação, ou, ao contrário, por esvaziamento através da negação de valor. Da vertente Dadá desdobraram-se poéticas que chegam aos dias de hoje, explorando as possibilidades de operar com objetos industrializados em geral, e com os descartados, em particular. Sem procurar reduzir tais propostas à escolha dos materiais, gostaria de sublinhar que este é um aspecto propositalmente realçado aqui, para compor o panorama da análise cultural em jogo.

As pesquisas de colagem e *assemblage* cubistas e dadaístas deram abertura para experimentações subseqüentes, como a subversão do cotidiano através de uma gramática de estranhamento na conexão de objetos díspares na escultura surrealista (especialmente em Man Ray, Oppenheim e Joseph Cornell). Tais experiências visavam possibilitar ao observador um jogo de associações e metáforas através de fantasias pessoais.

O Novo Realismo francês, surgido na década de 1960, efetuou experiências com objetos prosaicos: Arman utilizava a estratégia da acumulação, enquanto César Baldacini, a da compressão (esculturas feitas a princípio com peças e fragmentos descartados de automóveis – ruínas frescas de uma civilização industrial – e, posteriormente, com

diversos materiais). Outra questão trazida simultaneamente foi a da fragilidade da matéria – por exemplo, na obra de Alberto Burri, precursora da Arte Povera italiana. Com trabalhos que incorporavam pedaços de sacos de aniagem rasgados, madeiras queimadas e ferro oxidado, Burri questionava a hierarquia dos materiais e a ideia de perenidade na arte. O Fluxus, o Neodadá e a Pop Art foram manifestações que desdobraram o gesto e ironia duchampianos, especialmente no contexto da sociedade estadunidense, onde o consumo de artefatos industrializados tornava-se sua marca cultural, na década de 1960. Devemos também levar em conta que o próprio Duchamp viveu em Nova York, de 1915 até sua morte em 1968, influenciando essa geração.

O crítico Pierre Restany (1979, p.82-83), captando as transformações que ocorriam na arte naquele período, assinalou tal processo como uma necessidade de transformação morfológica da arte na sua relação com o mundo:

As transformações morfológicas do mundo moderno nos solicitam, todavia, a todo momento. Para prestar contas de todos os desenvolvimentos, de todas as descobertas, de todas as mudanças, sentimos necessidade de ampliar nosso âmbito expressivo, levá-lo a um outro nível. Nossa compreensão do universo necessita daí em diante de abordagens mais imediatas e mais diretas. Os processos clássicos e os sistemas narrativos anteriores constituem um aparato demasiado pesado, e insuficientemente elástico, pois não resiste ao desencadeamento da afetividade criadora.

O homem de hoje é um homem ébrio de progresso e de velocidade e que pretende, ao se exprimir, completar e rematar sua conquista do mundo. A urgência expressiva identifica-se com a apropriação do real, sempre mais direta e mais total. No contexto da expressividade atual, os *ready-made* ganham novo sentido: eles traduzem o direito à expressão de todo um setor específico da atividade moderna, o da cidade, da rua, da fábrica, da produção em série. A jovem geração americana tinha de ser especialmente sensível a essa extensão do poder expressivo do objeto industrial.

[...]

O gesto anti-arte de Duchamp carregava-se de positividade. O *ready-made* já não era o cúmulo da negatividade dadá, mas o elemento morfológico que servia de base para o estabelecimento de um novo repertório expressivo.

O *ready-made* já nasce híbrido, daí seu paradoxo, porque carrega uma informação prévia, alheia às idiosincrasias do artista – o valor da produção impessoal industrializada

e a finalidade meramente utilitária, que é confrontada com códigos estéticos que lhe são estranhos e incorporados no gesto de transposição para o contexto da arte. Esse embate é um jogo intercultural, um choque semiótico, um processo de hibridação dos códigos catalisados pelo objeto transposto. Sua ironia é revelar que a “grande arte”, essencializada por uma série de concepções metafísicas e elitizadas por discursos intelectualmente refinados, que promulgam sua autonomia, também é por si um meio híbrido.

Tal desenvolvimento do gesto fundado pelo *ready-made* e pela *assemblage* vem tomando corpo e abrangendo crescentemente as práticas artísticas, confirmando aquilo que Restany detectou como necessidade morfológica, diante da disponibilidade dos materiais em um mundo urbano industrializado, que configura a paisagem cultural com que o artista se defronta. Desde a década de 1980, tais práticas dominam a cena artística dos meios tridimensionais. Uma série de instalações do artista britânico Tony Cragg, por exemplo, consistiu em acumular fragmentos de objetos de plástico e agrupá-los por cor, criando arranjos de figuras (geralmente humanas em escala natural) no chão ou na parede do espaço expositivo, como um mosaico.

Entre os artistas brasileiros, podemos citar vários exemplos. Nelson Leirner, com uma produção diversificada desde a década de 1960, desloca objetos do uso cotidiano e apropria-se de elementos da cultura popular brasileira. Farnese de Andrade, a partir de 1964, criou objetos e *assemblages* com elementos coletados nas praias e aterros, ou comprados em lojas de objetos usados e depósitos de demolição, entre os quais: pedaços de bonecas, imagens religiosas, redomas de vidro, armários, oratórios e fotografias antigas da própria família, que combinava numa estética surrealista com uma densa carga expressiva. Barrão, em uma série de *assemblages* irônicas, reúne objetos domésticos, e em outra série, cria peças inusitadas colando pedaços de louça quebrada como bibelôs em formas de animais, xícaras, bules. Afonso Tostes elabora esculturas em diálogo com o espaço onde são inseridas, com madeiras recuperadas de demolições e canteiros de obras, e Ronald Duarte, além das ações em espaços públicos, tem uma produção artística com garrafas PET.

Casos periféricos ao sistema de arte: a produção de Bispo do Rosário e a Casa da Flor de Gabriel Joaquim dos Santos

De modo análogo ao desafio de Duchamp (que simulou ser um outsider da arte, refugiando-se no mundo do enxadrismo e jogando com discursos e operações “anti-artísticas”), podemos lembrar casos em que está presente o gesto de ressignificação de objetos – especialmente dos descartados – em práticas que a princípio não eram consideradas artísticas nem pelo autor, nem pela sociedade, tendo uma posterior incorporação nos códigos de arte a partir das percepções renovadas pelas tendências contem-

porâneas, a partir da década de 1960. Entre tais casos, destaca-se o de Arthur Bispo do Rosário, cuja estética contém afinidades com várias vanguardas mencionadas: a ideia de acumulação de Arman, o questionamento do valor material da Povera, a arte conceitual, a elaboração de um mito pessoal (cujos arquétipos fundamentam a “obra”). Ficamos tentados a comparar, por exemplo, sua *Roda da Fortuna* à *Roda de Bicicleta* de Duchamp. Mas inserir Bispo do Rosário em códigos restritos da arte seria trair o confronto que sua obra exerce sobre uma sociedade cujas regras foram responsáveis por sua condição de exclusão; seria eliminar o paradoxo de uma leitura que se quer também híbrida e avessa às cristalizações conceituais. Leitura híbrida que opere, mais que com uma arte do inconsciente (ou arte dos loucos), com o inconsciente da arte.

Interessa particularmente assinalar os processos e os materiais constituintes da poética de Bispo do Rosário: recolhia até os mais vulgares objetos – sucatas, embalagens, vasilhames, farrapos dos uniformes – no lixo da Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, onde esteve internado em condição de isolamento por cinquenta anos. Essa matéria prima era agrupada e reutilizada. Os restos de panos eram desfiados e bordados, dando origem a textos e desenhos em mantos e estandartes. Nenhum objeto à volta de Bispo parecia escapar de sua “captação” do universo, que se dizia incumbido por Deus de registrar e reordenar: pentes, escovas de dente, canecos de alumínio, talheres, tudo era agrupado, numerado, “inventariado” e disposto sobre painéis que Bispo chamava de “vitrines”. Desta forma, a “missão divina” de reconstruir o universo a partir de um mundo que é dado num entorno caótico (a loucura seria um espelho, que reflete e inverte?), da reorganização de seus signos (incluindo as palavras) em uma nova sintaxe, criando com ela uma narrativa intersticial e não linear, metaforiza o caráter do fazer artístico.

Fragmentos do cotidiano em restos inutilizados e abandonados também estão presentes nos cacos e cacarecos que compõem a Casa da Flor. Obra de bricolagem arquitetônica, foi construída em estrutura de pau-a-pique e pedras a partir de 1912, em São Pedro da Aldeia (litoral do Estado do Rio de Janeiro), por Gabriel Joaquim dos Santos (1892-1985), trabalhador semi-analfabeto das salinas da região, que nunca frequentou uma escola. De 1923 a 1985 (ano de seu falecimento), Gabriel foi incorporando, em sua casa, materiais recolhidos no lixo doméstico e no refugo de obras de construção civil, segundo ele, guiado por Deus através de sonhos. Cacos de cerâmica, de louça, de vidro, de ladrilhos, velhos bibelôs, lâmpadas queimadas, conchas, pedrinhas, correntes, tampas de metal, manilhas, faróis de automóveis e outras “quinquilharias” eram garimpados em montes de detritos. Esses materiais davam origem a ornamentos externos e internos (em formas orgânicas, representando vegetais como flores, folhas e frutas), a esculturas e colunas com figuras fantásticas, e ao próprio mobiliário da casa (estante, bancos, armários). Gabriel dos Santos usava técnicas de alvenaria e mosaicos para agregar os diversos elementos.

Tão intrigante quanto a produção de Bispo do Rosário, a carga expressiva da Casa da Flor aglutina estéticas próximas de Gaudí, do barroco e do surrealismo, mas o gesto da coleta de material no lixo e sua aplicação na arquitetura remete à *Merzbau* de Schwitters, embora não se baseie na indiferença niilista dadá. Este tipo de classificação estilística é apenas um vago exercício acadêmico, ainda distante da realidade orgânica a brotar espontânea e continuamente das mãos de Gabriel Joaquim dos Santos: enquanto ele viveu, a casa era um organismo vivo em permanente transformação. O teor onírico e lúdico do seu processo era sintetizado em suas próprias palavras: “Esta casa não é uma casa, isto é uma história, é uma história porque foi feita por pensamento e sonho”.¹⁵

A ressignificação de objetos no design dos Irmãos Campana

Assim, como ocorre o fenômeno da ressignificação de objetos industrializados por um artesanato anônimo e disperso, esses materiais também aparecem em produtos de design autoral, como os móveis e objetos utilitários dos irmãos Fernando e Humberto Campana. Seus projetos são híbridos em vários sentidos: incorporam o artesanal ao industrial (um processo onde são previstas etapas artesanais na produção industrial, invertendo o artesanato popular que aproveita materiais industriais); aglutinam o design e a arte, tanto em termos de processo criativo quanto de fruição do público (como obras de arte, as peças possuem títulos e expressam conceitos e relações metafóricas – possuem uma preocupação com o significado que vai além da funcionalidade da peça, assim como uma elaboração formal escultórica); o cotidiano e elementos da cultura popular são mesclados a códigos eruditos de arte; combinam materiais nobres com simples, comuns e baratos; materiais industriais e naturais (vime, galhos de jabuticabeira, bambu) são unidos em várias peças.

O caráter experimental e artesanal do trabalho dos irmãos Campana gerou, no início da carreira (final da década de 1980) algumas peças únicas ou produções em quantidade limitada, com uma qualidade mais artesanal que industrial. Uma peça emblemática da dupla é a cadeira *Favela* (1990), feita com pedaços de sarrafos encontrados na rua, rusticamente sobrepostos com pregos aparentes.

Junto a estruturas tubulares de alumínio, aço inoxidável ou ferro, os irmãos Campana agregam materiais simples e comuns, de pouco valor comercial, que conferem justamente o caráter inusitado e um toque de humor: tal qual espécies de *ready-made* às avessas, subvertem seu próprio desvalor, através da força estética do rigor formal a que são submetidos. Cadeiras, poltronas, mesas, biombos, luminárias, fruteiras são feitos

15 Depoimento de Gabriel Joaquim dos Santos, recolhido pela pesquisadora Amelia Zaluar. Disponível em: <<http://www.casadaflor.org.br/depoimentos.htm>>.

com cordões de algodão, papelão corrugado, pedaços de madeira, carvão, mangueira plástica, plástico bolha, tiras de feltro, retalhos de tecido e de plásticos coloridos, borracha E.V.A., papel de seda; e compostos por objetos como martelos de borracha, ralos de P.V.C., bichos de pelúcia, bonecas de pano.

Em depoimentos à imprensa, os irmãos Campana admitem que foi necessário um processo de adaptação entre os processos de fabricação industrial e de fabricação artesanal. Objetos onde existem materiais trançados, emaranhados ou entrelaçados (como mangueiras plásticas, cordões e antenas de TV), fizeram com que a indústria incorporasse um trabalho manual. Fernando Campana declarou: “Durante todo esse tempo eu acho que a gente foi criando um diálogo, uma aproximação: entendendo também os processos industriais e fazendo a indústria entender o processo artesanal”.¹⁶

A cadeira *Favela* e outras peças traduzem uma identidade brasileira não tanto pela temática, mas pelo que Fernando Campana define como “caráter de descobrir beleza onde não tem” – a mesma sensibilidade que movia Gabriel Joaquim dos Santos, ao transformar cacos e detritos, a princípio feios, em formas intrigantemente belas na Casa da Flor (característica presente de forma peculiar em cada uma das outras manifestações acima mencionadas). E também, como na Casa da Flor, mas em outro modo, ciclo e registro, as criações dos irmãos Campana contêm uma organicidade, “um caráter de imprecisão e imperfeição”, um dado não racional nesses emaranhados de fios ou sarrafos anarquicamente justapostos, que se contrapõe, de certa forma, à lógica industrial, e que escapa ao controle do desenho projetado. Fernando Campana o define como “caos ordenado”, o que nos remete também analogamente ao processo de Bispo do Rosário, em termos de intencionalidade.

O espírito *bricoleur* e a ludicidade assumida dos Campana são detonadores do processo criativo interagindo com seu ambiente. Em entrevista a Juliana Monachesi (2007), Humberto Campana declarou:

Sempre tem um paralelo com uma coisa de infância, aquele inconformismo de criança que pega os brinquedos e começa a revirar. Eu e o Humberto fizemos isso, não de desmontar, de ser professor Parda, mas pegar os objetos e ficar imaginando no que eles poderiam se transformar: pegar o despertador, virar e fazer um disco voador.

////////////////////////////////////

16 CAMPANA, Fernando, entrevista para MONACHESI, Juliana. (Colaboração para a Folha de S.Paulo). Confira entrevista com os designers Fernando e Humberto Campana. Folha Online (postado em 28/07/2007). Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u312713.shtml>>. Acessado em: 15/10/2008.

É uma experiência de tentar mudar o estado das coisas. É como olhar isso aqui [aponta o tampo da mesa feito de ralos de plástico] e começar a pensar: o ralo não serve só para escoar água, você pode comer no ralo. Acontece muito de, quando a gente vai produzir uma peça, ela ganhar uma perversidade depois, o conceito vem depois.

O jogo de transmutação de significados, a partir de uma fantasia pessoal desperdada pelas características morfológicas dos objetos, traz esse caráter infantil em que o lúdico e o perverso se expressam, através da subversão da ordem das coisas. O que se torna ainda mais significativo pelo fato de dois irmãos estarem “brincando” juntos.

Por causa desse teor transgressivo, os irmãos Campana enfrentaram resistência por parte da indústria nacional em produzir seus projetos. O processo nômade de fabricação da cadeira *Favela*, por exemplo, ilustra essa contradição acentuada pelo percurso que acabou tomando em um mundo de capital globalizado. Em 1990, apenas duas cadeiras *Favela*, que eram protótipos produzidos no estúdio dos Campana, foram vendidas a 500 reais cada. Em 2008, a peça já era produzida pela empresa italiana Edra e vendida por 3000 euros. O consumidor brasileiro tem que importar um produto concebido por designers nascidos na cidade de Brotas (interior de São Paulo) e fabricação italiana, com mão-de-obra brasileira da região das Missões (Rio Grande do Sul), em Santo Ângelo (cuja comunidade de 3000 habitantes é de origem alemã), e que ironicamente tem a favela como signo de representação. Como bem assinala Peter Burke (2003), o hibridismo não deve só ser celebrado, mas percebido em um problemático campo de relações de forças desiguais (neste caso, econômicas e culturais). Fernando Campana lamenta que os brasileiros tenham, mediante os caminhos tortuosos do mercado globalizado, que pagar caro pelo produto.

O hibridismo dos irmãos Campana também diz respeito a suas referências e métodos de coleta de material físico e simbólico, em atento contato vivo com a urbe (por exemplo, em caminhadas pelo centro de São Paulo). Maria Helena Estrada (2003) assinala que em seu processo de criação, “Fernando e Humberto andam pela cidade, são atraídos por vendedores de rua e por lojinhas de bric-a-brac, tiram do cotidiano popular a inspiração para suas criações, percorrem o mundo e retornam para o campo, para Brotas, a cidadezinha onde cresceram”.

Aproveitamento de materiais no artesanato urbano

Notamos a atenção dos irmãos Campana às heranças do artesanato tradicional e à incorporação do artesanal ao processo industrial de fabricação de móveis e utensílios. Esses procedimentos peculiares da dupla encontram eco em práticas anônimas de apropriação e reciclagem de materiais. No meio urbano, podemos observar produções

por diversos segmentos sociais com aproveitamento de retalhos, jornais, revistas, pneus, latas, garrafas PET (politereftalato de etila), papelão, embalagens plásticas e de isopor. Esses materiais se transformam em bonecas, colchas, almofadas, tapetes, móveis, lâmparinas, funis, vasos de plantas, cestos, caixas, móveis e outros utensílios.

Em ensaio publicado na revista *Artesanias del Brasil* (1995), Rosza vel Zoladz detecta uma reconversão de usos e significados dos objetos, com qualidades ambivalentes de permanência e transformações em sua morfologia. A ambiguidade de sentidos dos objetos feitos com material reciclado advém da memória do uso e significado original, em contraste com o novo destino do objeto, a partir de sua apropriação transformadora pelo artista ou artesão. A reconversão de formas e funções a partir da reciclagem de materiais diz respeito à adaptação de saberes tradicionais a contextos urbanos e a materiais industrializados, congregando o plano material e o imaterial na produção de artefatos culturais. Podemos assinalar, portanto, a característica de hibridismo cultural presente nos objetos industrializados que são ressignificados em processos artesanais e artísticos. De modo geral e como princípio, Canclini (2003, p. 2) define hibridação como “processos sócio-culturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

No caso dos artefatos produzidos com sucatas, verificamos o hibridismo entre o tradicional (ou arcaico) e a modernidade industrializada. Maffesoli (2008, comunicação oral) resgata o sentido etimológico original da palavra derivada de *arché* – raiz –, designando o que está na base subterrânea do social, que é “radical” enquanto pensamento fundado no vivido, nutrido pelo “húmus”, substância simbólica, configurando alicerces invisíveis. Tal enraizamento, na sua organicidade, é dinâmico, e remete a um imaginário coletivo. A vitalidade do cotidiano, do mundo superficial aparente e de seus rituais, é nutrida pela invisibilidade profunda das raízes. Assim, o sentido de arcaico não seria exatamente o de uma retrospectiva, mas de uma prospecção. O arcaico, no caso das práticas artesanais, se dá através dos modos de compartilhamento das técnicas, sem tabu com a cópia, tornando determinadas criações anônimas e difundidas no grupo (ou entre diversos grupos, com o alcance dos meios de comunicação, além das possibilidades de transporte e visibilidade dos produtos no meio urbano). A despreocupação com o valor de autoria une as pontas do arcaico e do contemporâneo. Para Maffesoli (2007, p. 45-50), “tecnologia e arquétipos convivem bem, [...] há uma sinergia do arcaico com o desenvolvimento tecnológico”, o que coloca entre parênteses a hipótese de Canclini (2000) sobre “entradas e saídas da modernidade”. O moderno é incorporado, deglutido pelo arcaico.

Como o processo de reconversão se dá através da utilização de métodos e estratégias artesanais anônimas, próprias da estética popular pré-moderna, utilizando-se de materiais modernos, industrializados, podemos dizer que o dado moderno se torna memória, enquanto o arcaico é o elemento transformador presente, que o suplanta

através de apropriação e ressignificação. A interferência do artesanal sobre o industrial, invertendo a lógica da produção em série e o destino funcional planejado do objeto, bem como substituindo o descarte pelo aproveitamento do material, constituem os valores de hibridismo agregados pelo processo aos produtos.

Entretanto, a classificação da produção de artefatos através do aproveitamento de sucatas em uma estética popular é complexificada pelo contexto cultural multifacetado do meio urbano, que torna as classificações maleáveis. O acesso a mostras, museus¹⁷ e imagens de obras de arte veiculadas por diversas mídias (eletrônicas, digitais ou impressas), a exibição de objetos com design artístico em vitrines de lojas e a circulação de imagens publicitárias evitam que se possa falar em guetos culturais na cidade. O que ocorre é uma interculturalidade de múltiplos códigos, através dos quais diferentes interpretações e reconversões criativas engendram a produção e os usos de uma variedade de artefatos.

Em suma, a multiplicidade estética urbana flui e gera contaminações, por meio das quais ocorrem ressignificações, apropriações, reconversões. Essa dinâmica se dá de forma assimétrica, dependendo da direção dos fluxos em relação aos grupos produtores e consumidores: produção popular para consumo popular; produção popular para consumo turístico; produção popular para consumo das camadas médias e elevadas locais; produção das camadas médias e elevadas para consumo das próprias; produção das camadas médias e elevadas para um mercado internacional; produção de designers profissionais para consumo popular ou de massa. Há que observar que alguns desses fluxos são dispersos e multidirecionais, tornando a análise mais complexa que o encaixe nessas categorias.

Dos múltiplos deslocamentos e hibridizações dos artefatos-signos aos contextos de arte-educação

A característica em comum, assinalada entre os vários casos acima citados, reside na utilização de materiais do cotidiano, fabricados industrialmente, em variações de estado (novos, usados, descartados como lixo, inteiros ou quebrados). Duchamp e Picasso, através da *assemblage* e do *ready-made*, promoveram gestos fundadores que abriram caminho para explorar o universo dos objetos industriais enquanto fonte material de arte. Rompendo com a tradição do fazer artístico de modo que técnica, representação, suporte e matéria-prima deixam de serem as vias de constituição da linguagem, pode-

17 Os programas educativos de museus e espaços culturais, com atendimento de visitas de grupos de escolas públicas tem particularmente contribuído para ampliação ao acesso direto de camadas populares a exposições de arte.

-se considerar, principalmente no caso de Duchamp (já que Picasso ainda tinha uma preocupação plástica construtiva), tal ato como uma transgressão radical. Seu caráter fundador, portanto, advém de que a transgressão propiciou uma renovação dos códigos da arte. Estabelecidos esses novos códigos, abriu-se um leque de possibilidades ainda em curso na arte, no artesanato e no design contemporâneos.

Seja na produção artesanal anônima, ou nos registros de arte autoral, o uso crescente da apropriação de artefatos industriais (incluindo a imagem eletrônica, digital e impressa), em detrimento de técnicas tradicionais, como a pintura de cavalete e a escultura a partir de matéria-prima bruta (que persistem com renovação estética influenciada pelo cenário geral), indica nada mais que uma sensibilidade do tempo. Artistas não usam mais esse tipo de material como veículo de transgressão (ou seja, não é esta característica por si mesma, como o foi em Duchamp, que determina o caráter transgressor de uma obra), senão o oposto: agem dentro dos códigos vigentes, ou seja, em coerência com a sociedade em que vivem – urbana e materialmente industrializada. Qual seja a postura do artista, crítica ou celebratória, o sentido de sua obra se insere em uma paisagem cultural, opera com dados da sua realidade histórica, com a disponibilidade material e simbólica do tempo e espaço em que vive.

A presença de materiais banais do cotidiano – objetos produzidos anonimamente em série para consumo em massa – entra em choque com o valor áurico que envolve misticamente a criação artística e seu produto, a obra de arte. De Duchamp a desdobramentos posteriores, os artistas tiram partido crítico da carga irônica que emana desse choque. Essa interpenetração entre o “áurico”, o massivo e o tradicional popular torna as produções artísticas contemporâneas múltiplas e híbridas.

A multivocalidade dos artefatos híbridos, a contradição entre o áurico e o não áurico, e entre o arcaico e o moderno, dizem respeito à impossibilidade da síntese dialética, que corresponderia a um fechamento em uma forma conciliatória e totalizante, eliminando as contradições que lhe deram origem. Ao contrário, a contradição e o conflituoso estão no cerne do hibridismo: há uma incompletude e um multifacetamento que Canevacci (1996) chama de “dialética sincrética”. Portanto, não há *melting pot*, caldeirão cultural, onde a mistura resultaria em uma forma única, mas a sua imagem correspondente seria a do mosaico, ou da salada:

O que a dialética sintética limpa, ordena, supera, a dialética sincrética suja, desordena, mistura, fragmenta e sobrepõe. Transfere. No sincretismo cultural, a montagem ou a colagem cabem na própria metodologia da pesquisa e da representação. A hibridação das culturas favorece a proliferação de possíveis dialéticas-patchwork, onde os tecidos policromos (“retalhos” reciclados), com os quais repre-

senta o evento cultural, coexistem sem superações. (CANEVACCI, 1996, p. 39)

Ironicamente, a forma como objetos corriqueiros são convertidos em arte potencializa o valor áurico e autoral da obra. Isso ocorre nas produções valorizadas por sua singularidade, incluindo a Casa da Flor, a obra de Bispo do Rosário ou a dos irmãos Campana. O desprestígio do material, por contraste, realça o valor da inteligência artística na operação de ressignificação, contribuindo para reforçar a mística do autor de tal façanha mágica ao converter o cotidiano comum ou até o renegado (lixo) em arte.

Em suma, os jogos metafóricos, metalinguísticos e associativos propiciados pela utilização de objetos cotidianos na arte é uma operação espaço-temporal. O objeto é portador de um valor no universo cotidiano, que através de sua transposição para a linguagem artística, torna-se memória. Ocorre então uma metamorfose de natureza semiótica, que se dá por ambiguidade entre a memória do objeto e o novo contexto em que é inserido, recodificando-o. Sua posição espacial (Duchamp, por exemplo, alterava a posição convencional dos objetos ao transformá-los em *ready-made*), sua inserção ambiental, sua combinação com outros objetos ou sua disposição para a relação com o observador conformam a moldura cultural em cujo “círculo mágico” ocorre uma transposição de valor simbólico e significado do objeto. A interferência no signo original é uma espécie de contracomunicação.

Embora com outro destino final, tal processo não se diferencia do aproveitamento dos materiais no artesanato urbano contemporâneo: há uma reconversão de significados e usos – no caso dos objetos legitimados como arte, para função puramente estética e apartada do cotidiano; no caso dos objetos artesanais reciclados, agrega-se à estética, a finalidade utilitária nova, de forma que o objeto é reconduzido ao cotidiano, em novo uso e forma. Em ambos os casos, a ação humana – que transforma o objeto e lhe atribui novos significados – é a marca do corte temporal entre a memória e o novo, ambivalentemente portados nesses objetos.

Mais que uma entronização do objeto, as estratégias de reconversão operam criticamente e colocam no centro do processo o ser humano, e é de sua diversidade cultural que advém a possibilidade de engendrar hibridações, nesses trajetos entrecruzados. Há que advertir, no entanto, que esses processos são abertos e nunca o todo se completa: sempre fica algo de fora (que não se deixa hibridizar), como também fica faltando algo, ou seja, a hibridação não chega a nenhuma síntese, sua “dialética sincrética” (nos termos de Canevacci), vai se reordenando em novos arranjos, incorporando novos elementos e abandonando outros, e se estrutura numa sintaxe complexa e em movimento contínuo no fluxo das relações sociais.

Portanto, a fim de contextualizar o uso de sucata em projetos artístico-pedagógicos, torna-se necessário uma articulação com tais procedimentos fora do ambiente de instituições educacionais, em um meio social mais amplo. Assim, o conhecimento da aplicação da reciclagem de sucatas – em obras de arte, produtos artesanais para uso cotidiano, cenografia, carnaval, moda – pode ampliar os sentidos de sua utilização na escola e em outros contextos pedagógicos, através de vínculos afetivos, cognitivos e identitários. Em sua significação culturalmente codificada, as características de hibridismo – embora tornem complexos os sentidos contidos nos processos de fabricação, nas soluções morfológicas e metamorfoses dos objetos – facilitam com relação às múltiplas possibilidades de nexos com a diversidade cultural urbana.

A ampliação da significação também suscita um incremento de possibilidades de experimentação com os materiais. Ainda que o motivo da opção pela utilização de sucatas seja o da precariedade de recursos materiais, há que considerar o desafio criativo e estético ao se lidar com a incompletude e com o imprevisível. Exercita-se o estar disponível diante do disponível, estimulando a exploração de potencialidades insuspeitadas nas qualidades dos objetos e suas transformações pela criatividade humana.

A reciclagem de materiais, portanto, ultrapassa o que poderia denominar-se “estética do precário”, para tornar-se um desafio às possibilidades de combinações de usos, significados, funções e formas, revelando-se excelente exercício criativo, movido, conforme Zoladz (1995, p. 216), pela “incessante busca de satisfação da *Kunstwollen*; o desejo de beleza se expressa no fazer”. Sua utilização vai além do discurso ecológico e econômico, quando adquire relação com os conteúdos propriamente artísticos, cujo foco não deve ser perdido, enquanto objeto específico desse campo disciplinar.

Há também que assinalar considerações acerca do corte crítico efetuado pelas operações de aproveitamento de materiais industrializados descartados. Os objetos são aí consumidos através de uma reversão do mercado e do fetiche da mercadoria, já que há o aproveitamento do residual desse mercado. O próprio processo de produção é revertido: produz-se para o próprio consumo (no caso do contexto educacional), transformando o indesejável (lixo) em desejável.¹⁸ Ao reconsumir o que deixou de ser consumido, mediando esse processo por ação própria, elimina-se também a alienação da atividade produtiva.

No contexto da arte-educação, podemos resumir a densidade contida nas operações de ressignificação e transformação das sucatas através de reflexões de Walter Benjamin (2002) acerca do caráter subversivo da criança, aliado ao aspecto de prazer, na sua

////////////////////

18 No caso analisado na pesquisa de doutoramento, tratava-se da confecção de brinquedos.

perversidade infantil: ela não se contenta com as coisas como são dadas, tem necessidade de quebrar e remontar, por exemplo, ou simplesmente alterar os signos através da fantasia.

Significa dizer que, da ludicidade infantil ou adulta, às bricolagens caseiras e anônimas, até práticas profissionais de artesanato e arte, é possível inserir procedimentos alternativos e críticos em relação aos fluxos dominantes de produção e circulação de mercadorias, marcados pela descartabilidade e pela ideologia de consumo voraz e incessante. As operações de ressignificação de objetos industrializados descartados constituem, portanto, possibilidades de negociar e subverter os significados e usos atribuídos aos artefatos e impostos à sociedade.

Particularmente, é interessante observar o aproveitamento de materiais industrializados descartados como constituinte de criações estéticas das classes populares, e sua utilização no contexto educacional dessas mesmas classes. Para o professor de arte, tal estratégia torna-se também uma importante alternativa diante da precariedade de recursos materiais nas escolas públicas. Observa-se que não é esta precariedade que constitui o fator determinante da qualidade do trabalho, e sim o preparo do professor e as interações no ambiente da aula. Inclusive porque as poéticas contemporâneas não se fundamentam sobre o valor do material, mas na operação conceitual que se faz com qualquer material – que pode até ser o próprio corpo do artista, ou o corpo social, ou ainda a mensagem veiculada e compartilhada com acréscimos participativos em diversos meios, como o eletrônico.

Tomamos as manifestações artísticas legitimadas pelo sistema oficial de arte não como modelo, mas como uma entre outras manifestações de poéticas e processos de criação. Assim como as considerações aqui colocadas pressupõe uma desierarquização dos materiais, urge corresponder uma desierarquização dos produtores e seus processos, reconhecendo a multiplicidade estética dos diversos grupos socioculturais, e nas relações de interação entre eles. Considera-se, para o efeito dos argumentos apresentados, o artesanato não como uma “arte menor”, mas sua característica de saber coletivo aceita como arte legítima; ao mesmo tempo, sem formulações essencialistas e compreendido na dinâmica histórico-social, o que possibilita a inclusão dos artefatos produzidos por grupos urbanos com materiais industrializados.

Desta forma – percebendo os artefatos como materiais disponíveis na vida contemporânea, e os sujeitos não apenas como consumidores, mas como potenciais autores coletivos e individuais que recriam sentidos para tais materiais –, espera-se contribuir com percepções e reflexões sobre práticas corriqueiras e talvez insuficientemente exploradas, de utilização de descartes de produtos industrializados em contextos de arte-educação.

Referências bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo : Perspectiva, 1993.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo : Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo, RS : Editora Unisinos, 2003.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo : EDUSP, 2000.

_____. Noticias recientes sobre la hibridación. *TRANS – Revista Transcultural de Música*, n. 7, 2003. Texto apresentado como conferência no VI Congresso da SIBE (Sociedad de Etnomusicología), em Faro, julho de 2000. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm#top1>> Acesso em: 09/01/2008.

CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo : Studio Nobel : Instituto Cultural Italo Brasileiro – Instituto Italiano di Cultura, 1996.

CARVALHO, Abelardo de. *Arthur Bispo do Rosário*. Disponível em: <<http://www.twister.com.br/artesacra/bispo.htm>>.

ESTRADA, Maria Helena. Os Campanas. São Paulo : Editora Bookmark, 2003. [Excerto] in: *Irmãos Campana: Brasileiros na vanguarda do design internacional*. In: Zona D. Disponível em: <<http://www.zonad.com.br/zonad/noticia.aspx?Node=458>>.

FARIA, Fabiana Mortosa. Arthur Bispo do Rosário e seu universo representativo. <http://www.urutagua.uem.br/005/12his_faria.htm>. *Revista Urutágua - revista acadêmica multidisciplinar*. Centro de Estudos Sobre Intolerância - Maurício Tragtenberg, Departamento de Ciências Sociais, Universidade Estadual de Maringá (UEM). Maringá, PR,

publicada em 03.12.04.

MAFFESOLI, Michel. Conferência: *A comunicação no quadro das ciências sociais, hoje*. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 10/09/2008.

_____. *O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno*. Rio de Janeiro : Record, 2007.

_____. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2000.

MONACHESI, Juliana. Confira entrevista com os designers Fernando e Humberto Campana. (Colaboração para a Folha de S. Paulo). *Folha Online* (postado em 28/07/2007). Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u312713.shtml>>. Acessado em: 15/10/2008.

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo : Perspectiva, 1979.

RICHTER, Ivone Mendes. *Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais*. Campinas, SP : Mercado das Letras, 2003.

TUCKER, William. *A linguagem da escultura*. São Paulo : Cosac & Naify, 2001.

WILNER, Renata. *Interculturalidade na experiência do Programa de Extensão Educacional Núcleo de Arte da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro : UFRJ / PPGAV-EBA, 2009.

_____. Precariedades no ensino público de arte no nível fundamental. *Da precariedade*. Anais do XIII Encontro do Programa de Pós - Graduação Em Artes Visuais / EBA – UFRJ, 2006. 1 CD-ROM.

ZALUAR, Amelia. Depoimento de Gabriel Joaquim dos Santos, recolhido pela pesquisadora. Disponível em: <<http://www.casadaflor.org.br/depoimentos.htm>>.

ZONA D. [Online]. Irmãos Campana: Brasileiros na vanguarda do design internacional. Disponível em: <<http://www.zonad.com.br/zonad/noticia.aspx?Node=458>>.

ZOLADZ, Rosza W. vel. El reciclaje de materiales. In: DAMATTA, Roberto et alli. *Artesanías del Brasil*. Revista *Artesanías de América*, nº 46-47, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) / Coordenação de Folclore e Cultura Popular – FUNARTE / MinC, agosto de 1995, p. 209-219.

Arteterapia & artes visuais: aproximações contemporâneas

Robson Xavier da Costa

Resumo

Este ensaio objetiva discutir teoricamente a relação entre a arteterapia e as artes visuais, a partir da leitura comparativa dos procedimentos desenvolvidos pelo arteterapeuta, comparados analogicamente com práticas comuns do contexto das artes visuais. Utilizamos como base teórica, a abordagem analítica e simbólica de Jung (2005); os conceitos da arteterapia em Paín (2009) e Ciornai (2004); de arte contemporânea em Cauquelin (2005) e Chocchiarale (2006). Como método, trabalhamos com a argumentação teórica, comparando literatura e práticas profissionais do arteterapeuta. A partir da argumentação central do texto, consideramos que, é fundamental garantir a formação adequada na área de artes visuais para os profissionais oriundos dos cursos de formação/especialização em arteterapia no Brasil, visando equilibrar a dicotomia entre os conteúdos e práticas em psicologia e em artes visuais ministrados nesses cursos no país.

Palavras-chave: Arteterapia. Artes Visuais. Arte Contemporânea.

Abstract

This paper discusses theoretically the relationship between art therapy and the visual arts, from the comparative reading of the procedures developed by art therapist, analogically compared with common practices of the context of the visual arts. The base of the symbolic and theoretical and analytical approach it is Jung (2005); the concepts of art therapy in Paín (2009) and Ciornai (2004); and contemporary art in Cauquelin (2005) and Chocchiarale (2006). The method of work with the theoretical argument, comparing literature and practices of the art therapist. From the central argument of the text, we believe, is crucial to ensure adequate training in the field of visual arts for professionals from the training courses/specialization in art therapy in Brazil, aiming to balance the dichotomy between content and practice in psychology and visual arts taught in these courses in the country.

Key Words: Art Therapy. Visual Arts. Contemporary Art.

1. Artes visuais e arteterapia

O mundo artístico atual legitima o uso metafórico da palavra “arte” em terapia. A arteterapia é em conseqüência a instituição que faz da arte uma metáfora, um lugar social onde o indivíduo age “como se” fosse artista (PAÍN, 2009, p. 17).

O conhecimento das artes visuais é central na formação do arteterapeuta, a compreensão da diversidade do conceito de arte em diferentes períodos históricos e as possibilidades da utilização da arte contemporânea como recurso para a *práxis* no *setting* arteterapêutico podem ser vistos como diferenciais na atuação do arteterapeuta¹⁹. Considerando que inúmeros arteterapeutas no Brasil são profissionais emergentes dos cursos das áreas de Saúde e Psicologia, se faz necessário que os cursos de formação e especialização em arteterapia fomentem o conhecimento sobre o universo das artes visuais e de outras linguagens artísticas para a sua aplicação coerente no cotidiano do ateliê terapêutico. Discutir como o conhecimento das artes visuais pode contribuir para o aprimoramento da atuação do arteterapeuta pode auxiliar em novos direcionamentos da formação em arteterapia no país.

Para repensarmos o papel da arte na formação do arteterapeuta, se faz necessário indagarmos, inicialmente, qual o conceito de arte veiculado nos cursos de formação/especialização de arteterapia no Brasil? Pergunta de difícil resposta, que tem relação com: a formação dos professores e dos alunos desses cursos e a maneira que concebem o conceito de arte, diante das inúmeras transformações na arte ocorridas ao longo dos séculos; a quase infinita ampliação das possibilidades para a produção artística com o advento da Arte Contemporânea, a partir de meados dos anos 1960 e a necessidade de artistas com formações de base multidisciplinares.

A arteterapia é possível hoje porque a arte libertou-se de toda norma canônica, de toda obrigação que não emane das regras de jogo que o artista inventa. Ela tem uma dívida com essa modalidade da atividade, própria da atividade artística, que lhe permite atuar em nome de uma estética supostamente espontânea na qual a obra se justifica por sua própria existência, conservando sempre as propriedades tradicionais do objeto [artístico]: gratuidade, ausência de utilidade, primado da forma sobre a função (PAÍN, 2009, p. 12).

Aparentemente já é difícil à compreensão da arte contemporânea para maioria

////////////////////////////////////

19 O termo arteterapeuta pode ser substituído pela abreviação ARTT, sigla recomendada no documento intitulado “Carta de Canela” (2008), aprovado pela diretoria da União Brasileira de Associações de Arteterapia – UBAAT, para designar a abreviação do termo Arteterapeuta no Brasil.

dos alunos dos cursos de graduação em artes visuais, já que os conceitos se chocam com as crenças arraigadas entre o discurso da arte como beleza, harmonia, criatividade, expressão, que muitos alunos trazem como base ao ingressar nas universidades, no caso dos profissionais oriundos de outras áreas de conhecimento, que não estudam diretamente as manifestações artísticas no currículo nos seus cursos de graduação, esse problema é mais significativo. No Brasil, algumas pessoas chegam a passar toda a vida sem ter contato com um trabalho de arte ou mesmo a frequentar um museu, pensando nesse fato, faz-se necessário fomentar a frequência às artes na formação/especialização do arteterapeuta brasileiro.

Tal qual o professor de artes visuais, o arteterapeuta trabalha diretamente com pessoas e com o conhecimentos humanos, enquanto o professor está preocupado com a formação e a construção do conhecimento, o arteterapeuta busca tornar-se um facilitador no processo de autoconhecimento do *artistant*²⁰, seja em atendimentos individuais ou em grupo. Em parte, a ação do arteterapeuta no *setting* pode ser comparada ao processo do artista em seu ateliê, ambos lidam com universos de conhecimentos estranhos, que não estão previamente determinados, são formas de saber, processadas ao longo do desenvolvimento do trabalho, a descoberta é parte integrante do processo, tornando a sua atuação interessante e dinâmica. Tal qual a arte contemporânea, a arteterapia nega a existência de modelos pré-determinados para sua produção visual, permitindo aos participantes experimentação e descoberta. Segundo Cocchiarale (2006) “o artista contemporâneo nos convoca para um jogo onde as regras não são lineares, mas desdobradas em redes de relações possíveis ou não de serem desdobradas”.

No ateliê, a falta de conhecimentos artísticos do *artistant* faz com que frequentemente suas representações sejam confusas, feias, violentas, desordenadas ou ingênuas. Todas essas modalidades são consequências da passagem da emoção à tela praticamente sem a mediação de um conhecimento técnico. De fato, a arte contemporânea aceita uma multiplicidade de valores contraditórios, com movimentos intempestivos, provocando espanto, riso, angústia ou náusea (...) (PAÍN, 2009, p. 15).

Se o processo arteterapêutico é de permanente experimentação, uma exigência para a prática do arteterapeuta é que ele não pode ser regido por nenhum tipo específico de modelo prévio, todos os estilos e concepções de produções visuais podem ser utilizados no ateliê, desde que sejam significados ao longo do caminho para o *artistant*. Na arteterapia, fruição e interação são centrais, para dar significado às imagens criadas e observadas, que devem interagir, dialogar e ser manipuladas, levando o *artistant* a

20 Termo citado por Sarah Paín no livro “os fundamentos da arteterapia”, traduzido e publicado em 2009 no Brasil, para designar o sujeito que se submete ao processo arteterapêutico.

reconhecer-se no processo de produção visual, essas imagens podem ser mediadas pelas palavras, a explicação oral geralmente é posterior à criação e se insere na leitura da imagem.

Se a prática da arteterapia pretende ou se afirma como um processo terapêutico não verbal, porque a necessidade da palavra? Sabemos que muitas vezes a imagem pode chegar a ser inteligível, sua interpretação depende da decifração dos códigos e símbolos, consequentemente da mediação do especialista na leitura. No caso do *setting* arteterapêutico a mediação é realizada pelo arteterapeuta em diálogo com o *artistant*, onde a imagem passa a ser o objeto transferencial, como a leitura da imagem é ampla e múltipla, os personagens do processo podem tecer leituras diferenciadas, até mesmo opostas, sobre a mesma imagem. A palavra, como forma de interpretação do *artistant* sobre sua produção, pode auxiliar a resolução dos conteúdos emergentes nas imagens, compreendidos como elementos projetivos. Utilizando a produção e leitura de imagens, a arteterapia facilita o contato entre o arteterapeuta e o *artistant*, o processo pode ser avaliado pela qualidade da interação visual, a minimização de barreiras simbólicas, a abertura para o onírico, o inconsciente e a utilização do potencial lúdico da produção artística.

No ateliê terapêutico ocorre um processo, que por analogia aproxima-se de uma curadoria artística, enquanto no museu, o curador dispõe de um conjunto de obras que serão selecionadas partindo de uma tema gerador ou propõe a criação de obras específicas para determinados espaços, o arteterapeuta, tem imagens a disposição no ateliê, que são produzidas em um determinado contexto, partindo de consignas definidas ao longo do processo de interação entre o *artistant* e o arteterapeuta. O roteiro crítico ou textos de uma exposição podem ser comparados ao diálogo ou mesmo à escrita espontânea surgida ao longo do trabalho do arteterapeuta. Tanto as exposições e/ou as imagens são objeto de leituras pelo público, como na arteterapia as imagens são lidas pelos envolvidos no processo, o que ocorre na prática é uma pesquisa plástica formal (produção e leitura de imagens), perceptiva e expressiva diante das imagens produzidas e/ou observadas pelo grupo ou *artistant*. Segundo Paín:

Reciprocamente, podemos falar que a arteterapia ajuda a compreender a arte contemporânea. O louco pinta sua loucura, o débil mental pinta com a escassez dos seus recursos, e, assim, cada um encontra na atividade artística seu lugar, pois o ateliê apresenta-se como um espaço de tolerância, recebe a todos sem reservas (PAÍN, 2009, p. 19).

A relação entre a ateterapia e as artes visuais, principalmente a arte contemporânea, está inserida nos processos híbridos, multiculturais e experimentais da arte atual, têm relação intrínseca com a forma de trabalho do arteterapeuta no seu contexto específico, no ateliê ou *setting* arteterapêutico. Cabe aos cursos de formação e especialização

em arteterapia no Brasil investirem de forma equilibrada na inserção de conteúdos e vivências na área de artes visuais em seus currículos, favorecendo a leitura e interpretação das imagens a partir do domínio dos códigos necessários para que a mesma se efetive com qualidade. O arteterapeuta não é um profissional exclusivo da área de saúde, mas um profissional que deve dominar também conhecimentos da área de Arte para aplicar na manutenção do bem estar e da saúde coletiva humana.

Nesse contexto, a arte pode ser um facilitador do contato entre o indivíduo consigo mesmo e com o seu entorno, a partir de conexões com conteúdos latentes do inconsciente coletivo e do domínio de técnicas, materiais expressivos e conhecimentos sobre arte.

2. Relação entre arte & vida

[...] um dos grandes obstáculos para entender a arte contemporânea é o fato de ela ter-se tornado parecida demais com a vida. É como se, num processo de integração entre arte e vida, a arte tivesse doado tanto sangue para a estetização da vida que ela se desestetizou (COCCHIARALE, 2006).

A arte moderna e contemporânea aproximou os objetos do cotidiano do universo artístico, ao ampliar os materiais, as tecnologias utilizáveis e o acesso as interfaces digitais. Instaurou-se a experimentação como máxima. Na arteterapia objetos podem ser significados e ressignificados ao longo do processo da produção de imagens, o contato com esses objetos depende da consigna e da demanda do *artistant*. Colagens, *assemblages*, objetos e instalações em composições diversas, no contexto do ateliê arteterapêutico, podem ser fortes aliados do procedimento terapêutico, induzindo as memórias latentes e fazendo conexões entre conteúdos conscientes e inconscientes. Cabe ao arteterapeuta utilizar esses recursos na prática cotidiana.

Diversas abordagens artísticas contemporâneas podem ser interessantes como ponto de partida para a prática arteterapêutica. A Street Art e a Arte da Periferia, são caminhos possíveis, emergindo das ruas para os espaços comerciais de arte nas últimas décadas, a partir dos circuitos alternativos urbanos, expressões como o *grafitti*, o hip hop, a capoeira, a dança de rua, as pinturas comerciais populares, conjunto extenso de imagens, partes integrantes da cultura visual contemporânea, foram valorizadas no Brasil, com a criação de galerias de arte especializadas como “A Choque Cultural” em São Paulo em 2003 e por exposições como a mostra “Estética da Periferia” realizada no Centro Cultural Correios do Rio de Janeiro em 2005 e no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam) no Recife em 2007, essa mostra foi um panorama da arquitetura, das artes vi-

suais, da moda/comportamento e do design da periferia dessas cidades brasileiras. Essa forma de representação artística tem sido divulgada em todo o mundo por artistas grafiteiros como “os gêmeos” (São Paulo – 1974), que em 22 de maio de 2008, executaram a pintura da fachada da Tate Modern, de Londres, para a exposição *Street Art*.

A inserção nos circuitos comerciais da arte da periferia pode beneficiar o trabalho do arteterapeuta por permitir a ampliação de meios e técnicas expressivas que podem ser aplicadas no *setting*. Ao valorizar o potencial cultural do *artistant* e dos grupos atendidos, o arteterapeuta leva em conta a diversidade cultural de um país continental como o Brasil, devendo estar atento às informações visuais fornecidas pela malha urbana e pelos indícios do *layout* produzidos pelos próprios *artistants*, presentes no *look* das pessoas e no visual comercial do entorno da instituição, é o olhar especializado sobre as informações visuais disponíveis no contexto do trabalho arteterapêutico.

No processo arteterapêutico a imagem é lida como conteúdo, como parte de um conjunto de variáveis que podem levar a compreensão do sujeito diante dos seus próprios conflitos psíquicos. No mundo contemporâneo a crise do sujeito é um reflexo das inúmeras transformações sociais, econômicas e culturais, oriundas do processo de globalização do capitalismo, as imagens contemporâneas são potencializadas por uma cultura de massa totalizadora, mediada pelas tecnologias da informação e comunicação e banalizadas pelo excesso de informações visuais que nos envolvem no cotidiano. A crise da identidade do sujeito pode ser representada pelo mundo das imagens.

Certamente que ao não ser o *artistant* um artista, a atividade que realiza em nome da arte não é, em absoluto, arte. Na arteterapia, a arte é concebida como uma metáfora, ou melhor, algo que se assemelha à arte, indicada por sua dupla condição: por um lado, aquele que frequenta o ateliê não se compromete com o aprendizado sistemático das regras do ofício, nem com a criação de ideias plásticas cuja coerência estética seja completa e socialmente reconhecida; por outro lado, a arteterapia demanda da arte um serviço útil. Este serviço terapêutico constitui a própria definição de arte, projetando simultaneamente sobre o paciente a tensão contraditória inerente à possibilidade de cura (PAÍN, 2009, p. 12).

A ação do arteterapeuta deve se pautar em uma conduta transdisciplinar e multicultural, sua prática aberta e acolhedora, deve estar acima das diferenças e mapear a possibilidade das habilidades individuais e coletivas para aprimorar o ser humano na busca da harmonia pessoal e coletiva. O arteterapeuta deve ser um profissional atualizado com as possibilidades da tecnologia de seu momento histórico, para que as mesmas sejam úteis no cotidiano do ateliê, como forma de mediar as relações entre as pessoas, mesmo utilizando a pintura, o desenho ou a gravura, tecnologias que em determinado

momento da história humana foram revolucionárias, mas que hoje são hoje consideradas tradicionais nas artes visuais. No ateliê arteterapêutico técnicas tradicionais e atuais podem e devem dialogar favorecendo o desenvolvimento do cuidado com o processo pessoal do *artistant*.

Tal como a natureza humana está em permanente processo de transformação, a mudança contínua permite que os indivíduos se reconstruam emocional e psiquicamente mesmo diante de grandes perdas ou conflitos emocionais, a arte pode ser um meio mediador para esse processo, favorecendo o contato com o que há de mais íntimo do ser humano, o potencial simbólico. Por meio da arteterapia o sujeito pode reconstruir sua própria história, após tomar contato com suas imagens interiores, pode ser capaz de dialogar com sua sombra e seus complexos, apreender e conviver com suas potencialidades e fraquezas.

A arteterapia possibilita que o indivíduo seja um produtor expressivo e seu próprio crítico, aquele que faz e que analisa a produção. Se a palavra *Krisis* do grego separar, distinguir, escolher, julgar, pode ser aplicada ao julgamento crítico em arte, também pode ser aplicada à leitura das imagens realizadas pelo próprio *artistant* em seu processo arteterapêutico. De certa forma, ele julga sua própria produção visual, separando, distinguindo e escolhendo o que nas imagens são símbolos importantes para sua própria trajetória. Como em toda crítica a imparcialidade é desejada, mas não concretizada, seu olhar está contaminado pelos seus próprios desejos egóicos, nesse momento entra a figura do arteterapeuta para intermediar a situação e apresentar um olhar externo ao processo. O arteterapeuta tem que desempenhar com alteridade e isenção sua atuação nesse momento, sem necessidade de especificar avaliações sobre as imagens e o processo terapêutico, apenas mediando à relação contra transferencial entre a imagem e o *artistant*.

O que podemos inferir dessas relações citadas é que a produção no ateliê arteterapêutico não objetiva ser arte, mas potencialmente pode vir a ser, como é o caso do trabalho dos internos do Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro, do ateliê de terapia ocupacional, hoje parte integrante do Museu de Imagens do Inconsciente, onde internos esquizofrênicos, pacientes da Dr^a. Nise da Silveira, tornaram-se artistas conhecidos em todo o mundo devido à qualidade visual das suas obras e também da Colônia Juliano Moreira no Rio de Janeiro, onde surgiu a figura emblemática de Arthur Bispo do Rosário, considerado um importante representante da arte contemporânea brasileira.

Embora o objetivo da arteterapia não seja a formação de artistas, é possível, que o processo de desbloqueio criativo possibilitado pela prática da arteterapia, desencadeie o potencial de alguns indivíduos e estes possam revelar suas habilidades artísticas. O processo arteterapêutico pode ser aplicado a qualquer ser humano, em qualquer idade, desde que se respeitem os limites e potencialidades dos envolvidos. Cabe também res-

saltar que é fundamental para o arteterapeuta trabalhar em uma equipe multidisciplinar, com profissionais de áreas afins, acompanhando o mesmo artístã, para que a visãõ da totalidade sobre o estado de saúde mental da pessoa atendida seja resguardada.

3. Arte: invençãõ ou conceito

A arte contemporãnea instituiu o conceito como elemento central na prãtica artístã, o artista tornou-se novamente um profissional da elaboraçãõ do projeto (tal qual o artista renascentista), pensar sobre o processo e elaborã-lo como uma ideia coerente e de significado complexo passou a ser uma necessidade do artista contemporãneo.

É a partir da arte contemporãnea que se pode falar da encarnaçãõ de ideias, embora no sentido “subjetivo” e singular do termo: cada obra apresenta-se como uma ideia que se representa por si mesma, de maneira tal que, nela, ser e representaçãõ coincidem. A tarefa terapêutica muda de foco quando abandona a hipótese de uma prioridade temporal da ideia sobre sua representaçãõ circunstancial. O importante é a emergêncã de uma ideia plãstica no sujeito que nãõ seja nem anterior ao gesto de realizã-la nem prã-fabricada, mas elaborada à medida que a obra é realizada (PAÍN, 2009, p.13).

A incorporaçãõ da apropriaçãõ de elementos de outras imagens na criaçãõ artístã contemporãnea aproximou as artes visuais da citaçãõ literãria, as referêncãas passaram a ser utilizadas como fontes possíveis para a criaçãõ, como atestam trabalhos de artistas como na obra *Las Meninas* (1957) de Pablo Picasso ao reler a obra-prima *Las Meninas* (1656) de Diego de Velãscuez, ou como o conjunto da obra de Vick Muniz, que costuma buscar referêncãas visuais em obras de arte para compor a base de suas releituras fotogrãficas. A possibilidade de fazer referêncãas visuais, pastiche e paródia à obras existentes, pode ser um processo útil no setting terapêutico, possibilitando ao artístã buscar referêncãas simbólicas em imagens já conhecidas e significã-las em outro contexto, a criaçãõ pode ser mediada pela apropriaçãõ dessas imagens.

O artista contemporãneo também recorre ao uso de serviçõs de terceiros para a execuçãõ de suas obras, contratando técnicos para o desenvolvimento de etapas específicas do projeto artístãico. A delegaçãõ do fazer artístãico passou a ser parte integrante do processo, o artista nãõ é necessariamente aquele que coloca a mãõ na massa, é o mentor de um projeto elaborado do qual o executor é um habilidoso artesãõ. Arte e projeto artístãico se confundem, podendo serem incluídos num processo de linha de montagem, como desejava Andy Warhol em sua famosa *Factory*, sua residêncã ateliê na East 47th Street, Manhattan, Nova Yorkue, onde residiu a partir de 1963, nesse ateliê coletivo, vários trabalhos projetados pelo artista eram executados pelos aprendizes, que residiam e

trabalhavam nesse espaço, a partir de fotografias em Polaroid realizadas pelo artista. A Factory foi um bem sucedido espaço experimental de arte, por onde transitaram os mais importantes artistas e intelectuais americanos nos anos 1960.

A partir da Factory a arte contemporânea passou a incorporar os elementos das novas tecnologias na execução e na elaboração dos projetos artísticos, cada vez mais o artista aproxima-se de um cientista experimental, como demonstra as experimentações da Bioart²¹ é o caso da obra do artista brasileiro Eduardo Kac, que utiliza em seus trabalhos manipulação genética de ponta. Podemos pressentir uma forte tendência da experimentação biônica que almeja aproximar a tecnologia dura (mecânica) da tecnologia mole (biológica) para criação de híbridos.

A arteterapia enquanto processo criativo ainda está distante de incorporações desse porte, já que na maioria das vezes o arteterapeuta lida com materiais e técnicas ainda convencionais, como a pintura, a colagem, a gravura, a escultura, a modelagem, etc. Entre as novas tecnologias incorporadas ao processo arteterapêutico a fotografia e o vídeo são possibilidades bem plausíveis. Incluídas no setting terapêutico inicialmente como registro do processo, passaram depois, a serem incorporadas como meios técnicos expressivos, onde o artista pode manipular máquinas e equipamentos e editar as imagens produzidas, o efeito dessas produções no processo arteterapêutico pode ser comparado ao uso de técnicas convencionais, com a vantagem de não exigir domínio artístico para a elaboração das imagens, apenas a possibilidade de conhecimento técnico do equipamento, deve ser mediado pelo terapeuta. Com a popularização do celular, do Ipod e do notebook o contato com a produção das imagens digitais passou a ser incorporado ao cotidiano de grande parte da população letrada, o que facilita o uso e a incorporação desses equipamentos no ateliê arteterapêutico.

Nos ateliês de arte, temos o privilégio de assistir pessoalmente a elaboração de uma obra, acompanhando de perto o exercício dos hábitos motrizes, as buscas, os arrependimentos, as provisões do artista. Por vezes, temos a oportunidade de ver a obra surgir e desaparecer, completar-se e esvaziar-se, obra que é o campo de batalha que se ganha ou se perde (PAÍN, 2009, p. 14).

Se para o arteterapeuta o que importa não é a quantidade, nem a qualidade das imagens produzidas, mas o grau de significação pessoal e coletiva das mesmas durante o processo, devemos pensar que nem tudo aquilo o que vemos pode ser considerado imagem, a imagem requer um grau de relação mais intensa entre quem observa e aquilo que se vê, para ser imagem um motivo tem que ser somado a um conceito.

////////////////////
21 Prática artística contemporânea que utiliza como ferramenta a biotecnologia, manipulação genética e clonagem.

O conceito tem relação com a forma, com a linguagem e com o legado pessoal e coletivo de determinadas produções visuais. Cada imagem está eivada de conceitos e traços culturais específicos, que podem ser mediados ou acessados de acordo com a relação teoria/prática aplicada sobre ela. O processo está intimamente ligado à forma de condução do arteterapeuta para a relação transferencial entre o artista e o objeto visual criado e analisado. Mediação seria a palavra ideal para definir o papel do arteterapeuta no auxílio na significação das imagens para o desenvolvimento do processo de individualização do artista. Segundo Jaffé:

O que na verdade interessa aos artistas de hoje é a união consciente de sua realidade interior com a realidade do mundo ou da natureza; ou, em última instância, uma nova união de matéria e espírito (s/d, p. 268).

Se considerarmos que vivemos em um mundo fragmentado, complexo e híbrido e que os seres humanos buscam encontrar seus próprios processos de interpretação sobre os fatos psíquicos e naturais, podemos ter ideia da importância do papel do arteterapeuta na construção de uma nova forma de relação com a vida. Ao proporcionar espaços de interação coletiva, estimular a contemplação de imagens (algo menosprezado pela sociedade atual, que valoriza o consumo rápido, inclusive da informação visual), criar locais de reflexão para os indivíduos, acompanhar esse processo com um olhar crítico e atento, o arteterapeuta torna-se um profissional que estimula o bem estar coletivo, a reflexão sobre a inserção do ser humano no espaço e sua responsabilidade consigo mesmo, com o outro e com o planeta em que vive, mediada pela arte.

4. Considerações finais

Esperamos que a questão central desse capítulo, mapear a relação das artes visuais com a arteterapia, possa ser considerado um tema recorrente para a elaboração dos currículos de formação de arteterapeutas no Brasil e no mundo. Não é possível imaginar o arteterapeuta sem conhecimento sólido sobre Artes Visuais, bem como sobre Psicologia; ambas as áreas devem estar contidas nos currículos de arteterapia como componentes centrais da formação.

Uma boa formação em arteterapia deve equilibrar o conhecimento teórico com o prático, possibilitando ao arteterapeuta vivenciar o fazer artístico e submeter-se a aplicação da teoria em procedimentos concretos, a fim de fazê-lo tomar contato com as possibilidades de acontecimentos que porventura venham a ocorrer no setting. Para tanto, o domínio de técnicas artísticas é um primeiro passo para a compreensão das dificuldades do artista ao executar qualquer trabalho expressivo, sem esse conhecimento o arteterapeuta não poderá exercer seu papel de facilitador do processo com a desenvoltura necessária.

O arteterapeuta deve também estar atento às teorias atuais do domínio da leitura de imagens, para que possa estimular adequadamente o olhar do artista sobre sua produção visual, acompanhando e estabelecendo links entre o processo pessoal do artista e o amplo universo da Arte. Isso corresponde a necessidade do desenvolvimento da compreensão simbólica do arteterapeuta, processo que ocorre baseado em intensa leitura, prática contínua e cotidiana sobre a decodificação da simbologia visual. O arteterapeuta deve ser um conhecedor e fruidor das artes visuais, frequência a exposições, museus, galerias e ateliês é uma forma de aprendizagem em processo, que deve fazer parte do *métier* do arteterapeuta, sem a qual, ele deixa de lado, um leque de conhecimentos indispensáveis para a sua atuação profissional.

O que apontamos é que o equilíbrio da ação clínica deve ter relação direta com a prática constante do desenvolvimento do potencial criativo do arteterapeuta. Conhecer artes visuais, os artistas, o processo criativo e o meio cultural, permite ao arteterapeuta utilizar essas informações para aprimorar sua práxis.

Referências bibliográficas

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHOCCHIARALE, Fernando. *Quem tem medo da arte contemporânea?* Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2006.

JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. In: JUNG, Carl Gustav (Org.). *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinto. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d, p. 230 a 270.

PAÍN, Sarah. *Os fundamentos da arteterapia*. Trad. Giselle Unti. Petrópolis – RJ: Vozes, 2009.

PERCURSO EDUCATIVO – *isto é arte?* E outras 10 perguntas frequentes. Disponível em: www.itaucultural.org.br. Acesso em: 13 de agosto de 2008.

RAVENA, Silvana Lacreta; SAVIANE, Iraci. História da arte vivenciada e arteterapia: um olhar poético para a história pessoal. In: CIORNAI, Selma (Org.). *Percursos em arteterapia*. São Paulo: Summus, 2004, p. 297-311.

Artes visuais e identidade em espaços multiculturais não hegemônicos:

Madalena Zaccara

Resumo

O projeto intitulado *Artes Visuais e Multiculturalidade: conexões*, está em fase de desenvolvimento e tem como objetivo traçar relações entre a produção artística contemporânea de Recife, capital de Pernambuco e outros centros não hegemônicos comparando-a com o universo globalizado das artes visuais focando a possibilidade de preservação de uma política identitária. No trabalho que propomos pretendemos expor alguns resultados obtidos tomando como referência duas obras de dois artistas: um canadense e um pernambucano. São eles: Isidorio Cavalcanti, de Recife, e Terrance Houle um ameríndio de Calgary. Através dos dois queremos estabelecer a sobrevivência da identidade e de um olhar político nos dois espaços sociais.

Palavras chave: artes visuais, política, identidade.

Abstract

The project titled *Visual Arts and Multiculturalism: Connections* is in development phase and has as goal to trace relationships between the contemporary artistic production of Recife, capital of Pernambuco and another non-hegemonic centers comparing it with the globalized universe of the visual arts, focusing in the possibility of preservation of an identity politics. In the work that we propose, we intend to expose some results obtained taking as reference two works of two artists: a canadian and one from Pernambuco. They are: Isidorio Cavalcanti, from Recife, and Terrance Houle, native of Calgary. Through both we want to establish the survival of the political identity and look in both social space.

Keywords: visual arts, politics, identity

O sagrado coração de Isidorio: o poder através da memória

Pernambuco caracteriza-se por ter sido berço do Movimento Regionalista, liderado pelo sociólogo Gilberto Freyre, bem como um dos primeiros espaços sociais brasileiros a abrigar a modernidade no sentido de atualização das linguagens artísticas nacionais com as vanguardas européias. Aparentemente contraditória essa condição ainda aparece na produção artística contemporânea juntando linguagens atuais a uma tradição estética e renovando, dessa forma, nesse momento pós-colonialista, seu vocabulário sem, porém perder o vínculo com a sua memória.

O Movimento Regionalista iniciou-se em 1924. Naquele momento, o resgate do Nordeste, enquanto região e cultura, segundo Durval Muniz de Albuquerque Junior “dá-se à medida que o dispositivo da nacionalidade e a formação discursiva nacional-popular colocam como necessidade o apagamento das diferenças regionais e a sua integração no nacional” (ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz, 1999:79). Ou seja: quando uma região agrária viu-se ameaçada pela dominação do sudeste industrializado, urbano e hegemônico.

Essa plataforma regionalista foi reafirmada, na década de 70, através do Movimento Armorial sob a liderança do escritor Ariano Suassuna. A proposta armorial era a defesa de uma arte erudita a partir do popular na tentativa de combater a descaracterização da cultura brasileira e da nordestina em particular.

Ambas as propostas comungam a idéia de um mundo que tenta sobreviver. As opiniões sobre a ideologia do movimento armorial, por exemplo, se dividem. Para alguns teóricos como o já citado Durval Muniz (2009:77) ela teria como objetivo manter o poder da aristocracia rural em declínio e se voltaria “para a construção do Nordeste como um espaço tradicional». Para outros, tomando-se como referência seu principal teórico vivo, Ariano Suassuna (1970 apud NEWTON JUNIOR, Carlos Newton, s/d) ela despertaria as pessoas “para verem ao seu redor».

A introdução de um vocabulário artístico contemporâneo no Estado, principalmente em Recife, sua capital e cidade economicamente mais desenvolvida, deu-se a partir dos anos 90. Para essa atualização. Contribuíram algumas instituições oficiais e os muitos coletivos de artistas atuantes na cidade. Eles atualizaram a produção artística local bem como criaram um público interessado em novas linguagens artísticas.

Publico e mercado, entretanto, existem a partir de uma situação periférica em relação aos grandes centros hegemônicos. Para situarmos esse conceito de periferia (em geografia e política), nós nos apoiaremos nas palavras da teórica quebecoise Rose-Marie Arbour (1999:9):

La circulation libre des cultures est une illusion. Tout en partageant des valeurs artistiques et esthétiques semblables. La confusion est impossible entre les pouvoirs qui sont ceux des pays périphériques et ceux des pays dominants en matière artistique et culturelle(...) dans le sens de géographie territoriale mais aussi culturelle et artistique, dans le contexte de domination politique d'un pays par un autre, ou d'une région par une autre.¹

É nesse contexto de periferia que uma nova geração de artistas emerge. A tradição alia-se então à experimentação como processo, gerando discursos que reúnem uma informação estética globalizada a uma identidade regional. Segundo a teórica da arte educação Ana Mae Barbosa (2006):

Os artistas do Nordeste continuaram a desenvolver sua própria cultura visual, rejeitando ou assimilando as correntes internacionais com autonomia pessoal e não por indução, construindo uma trama de diversidade visual incomum, com qualidade, apontando para um pós-colonialismo muito mais definido que nas regiões dominadoras do país .

Dessa geração faz parte o artista plástico Isidorio Cavalcanti, nascido em Gameleira, uma pequena cidade do interior do estado de Pernambuco. Apesar de autodidata, no sentido da ausência de um conhecimento acadêmico sistematizado, Elias Isidorio Cavalcanti buscou sempre informações teóricas, principalmente sobre a produção artística contemporânea. Desde o início de sua trajetória, que data do começo dos anos 90, observa-se a participação do artista em cursos diversificados, como ouvinte, na Universidade Federal de Pernambuco.

Isidorio desenvolve as mais variadas técnicas e meios além dos diversificados materiais em suas instalações ou ações performáticas. Sua obra se articula em torno da apropriação. São construções (onde ele usa o espaço ou o próprio corpo) alimentando todo um conjunto de associações possíveis para o espectador. Nelas, ele expõe, costura e modifica a matéria em uma forma alusiva a sua reconquista.

Trabalhando sempre com materiais inusitados, quase sempre descartados, fazer arte para ele é além de um exercício constante, uma diversão. O artista não quer ou espera que seu trabalho convença as pessoas, apenas que ele desperte novas percepções e novas sensações.

Isidorio quer representar “os mundos internos das emoções das disposições e do intelecto” segundo afirma (2001) como também busca ,de acordo com suas palavras (2001), “novos modos de descrever o mundo cambiante que o rodeia”. O “outro” seu

parceiro (e ele mesmo) é o objetivo para o qual o artista captura o banal, o cotidiano e o (re) configura a partir de seus saberes regionais e locais.

Sua experiência com artes visuais teve início quando, desempregado, decidiu fazer um curso de *Desenho de Modelo Vivo* com Abelardo da Hora, na Associação dos Artistas Plásticos situada, então, na Rua da Aurora, Recife. Lá, entrou em contato com outros artistas visuais e conheceu a técnica de resina. Nela, Izidório encontrou uma liberdade que não lhe era dada na pintura convencional: foi o início de sua busca constante por novos materiais.

Nesse processo, no fim dos anos 90, ele passou a reutilizar o papel dos *outdoors* para representar os perigos da sedução da publicidade aplicando, sobre esse suporte, técnicas de pintura variadas. A partir desse momento, em sua trajetória, os materiais ligados ao seu cotidiano e à sua cultura definem a sua poética.

A linguagem da performance pode dar vida a múltiplos personagens e questionamentos através da imersão do ator e do espectador em uma dimensão multisensorial e interativa. O espectador descobre-se como parte da ação e é afetado pelas histórias de mundos, contadas através dessa relação entre obra e fruidor. Descontroi-se, assim, a condição de observador, própria do teatro; estabelecendo-se uma condição de parceria e cumplicidade. É nessa forma de expressão que embarca Isidorio no início do novo século. Esse é outro recurso explorado por Isidorio em seu apelo aos sentidos do observador.

Em 2006 ele apresenta ao público pernambucano e paulista a performance *Sagrado Coração de Isidorio* (fig. 1). Em Recife na sede do coletivo *Branco do Olho* e em São Paulo na Mostra Internacional de Performances, promovida pela Galeria Vermelho com curadoria de Daniela Labra.

Na ação, ele coloca um coração de boi pregado em cima do seu peito,



Fig. 1.
Isidorio Cavalcanti. *Sagrado Coração de Isidorio*.

Performance. Recife. 2006.

corta-o com uma faca e deixa o sangue escorrer sobre a camisa branca que usa para a ocasião. Em seguida, o artista convoca o público presente a costurar a ferida, costurar seu coração. A reação do público varia da atração a repulsa. A performance inspira-se sensivelmente nas estampas encontradas nos lares mais humildes do Nordeste brasileiro onde a iconografia católica/barroca de Jesus o apresenta com o coração à mostra cercado por uma coroa de espinhos e sangrando. A imagem está associada ao inconsciente coletivo do público e faz referência ao imaginário do próprio artista propondo-se, por sua vez, a mais uma vez provocar a memória e os sentidos do “outro”, espectador. Fazendo referência indireta à cultura nordestina o artista faz política. Não uma política panfletária, mas aquela que busca a sobrevivência da identidade na voragem contemporânea do modelo único globalizado e globalizante.

Terrance Houle: jogando com os clichês.

Dentro da imagem internacional que o Canadá projeta no mundo e em um momento onde as tensões provocadas pelos efeitos homogeneizadores da globalização se tornam cada vez mais visíveis, os “invisíveis” autóctones encontram ainda poucos canais de expressão. O Canadá, como o Brasil, traz em si essa carga multicultural e, portanto, funciona como pólo catalisador das referidas tensões. O universo das artes visuais não se constitui em uma exceção nessa conjuntura.

Entretanto, alguns guerreiros dos novos tempos, artistas que buscam suas raízes e sua memória indígena como fonte de inspiração e lutas, fazem com que as fronteiras se tornem mais visíveis e menos demarcadas. Eles tomam posição política em exposições que falam de direitos das comunidades locais como *La loi sur les Indiens revisitée*, (2009) e em grandes eventos como é foi caso da Bienal de Havana (*Resistência e integração na era da globalização*, 2009).

Segundo Guy Sioui Durand (2010:4):

Les indiens sont de retour sur les scènes géopolitiques , environnementales, artistiques et spirituelles! À observer de plus près ce contexte où se nouent les tensions entre globalisation et altermondialisme, on retrace constamment la présence d ’artistes autochtones.²

As fronteiras se movem. Os dois mundos (a comunidade e a cidade) se tornam comuns e os questionamentos também. Por outro lado, segundo Hall (2006:32) “encontramos aqui a figura do indivíduo, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal.» Nessa metrópole cinzenta e homogênea onde os indivíduos e as identidades se confundem fazer política é chamar também a atenção para costumes e culturas que se diluem sob os nossos olhos.

É nesse território novo, fragmentado, anônimo e mutante que trabalha sua identidade o artista canadense ameríndio Terrance Houle: o índio que brinca de índio em seus trabalhos performáticos. Nascido em Calgary, em 1975, ele utiliza, de maneira performática, certos clichês associados às culturas autóctones. Aqueles que determinam e exigem um comportamento padrão esperado.

Na obra *Urban Indian*, 2006, o artista incorpora (em colaboração com o fotógrafo Jerusha Brown que registra a ação) um personagem vestido com uma roupa cerimonial ameríndia que passeia pela cidade e faz as ações cotidianas de um cidadão comum. Pela manhã ele se paramenta com os trajes rituais, beija a esposa e o filho na porta de uma casa típica de subúrbio canadense (fig. 2) e segue para o trabalho em um escritório padrão. Telefone em uma das mãos e atendendo e carimbando documentos ele se deixa fotografar pelo cúmplice.

Na sagrada hora do almoço canadense o Índio urbano come na cafeteria da esquina lendo seu jornal como qualquer cidadão branco “civilizado”. Depois do trabalho ele para em um supermercado (fig. 3) sempre vestido em sua roupa tradicional e finalmente retorna a casa onde toma um banho de banheira como todo mundo.

As fotos que documentam a ação performática são de uma profunda ironia. O ator joga com dois estereótipos: o índio da comunidade e o cidadão comum, pai de família trabalhador americano. Ao mesmo tempo em que une os dois universos ele mostra o quanto estão separados no que diz respeito às tradições culturais das tribos e o cotidiano do mundo moderno. Brincando com os dois modelos ele faz uma caricatura de ambos.

Ele reivindica o direito à banalidade das ações corriqueiras brancas, integradas, cosmopolitas, mas também o de encarnar sem vergonha a sua cultura sem se importar com o contexto e sem temer o estranhamento causado. Ele parece dizer, com sua ação, que não é porque é um autóctone e que tem sua própria cultura que ele não pode trabalhar em um escritório, comprar um pão ou beijar sua mulher ritualisticamente como o fazem os brancos.

Houle questiona essa visão estática que temos do ameríndio e de todas as comunidades autóctones do planeta cujas identidades foram usurpadas pelos brancos conquistadores.



Fig. 2.
Terrance Houle.
Urbain Indien.
Performance. 2006



Fig. 3.
Terrance Houle.
Urbain Indien.
Performance. 2006

Suas imagens são uma crítica evidente à sociedade capitalista que ela sabota através da ação de jogar na cara do espectador/cúmplice a banalidade da vida cotidiana que vem substituir sob a pena da marginalização, os costumes tribais dos primeiros habitantes da terra.

As roupas coloridas ancestrais do artista/performer jogam com o cinzento uniforme da vida do colonizador. O espectador passa tecnicamente a se questionar. Não somos todos uns estereótipos ambulantes obedecendo a convenções de representação?

O aparente humor da ação traz uma política de resistência pela identidade como bandeira. Sem panfletos ele oferece a oportunidade de que o público se sinta atingido sem ser agredido. Ele (o humor) possui poder de imunidade. A ação de Hole se passa, portanto, quase que como uma brincadeira. Um índio que brinca de índio não pode ser mais que uma piada. Mas, através desta ação, ele sabota as regras fingindo segui-las e cria um espaço para a identidade autóctone canadense.

Estratégias políticas em busca da preservação de uma identidade.

Em uma sociedade cada vez mais hierarquizada, controlada, desigual, hedonista e submissa aos interesses da rentabilidade mercantil parece distante o pensamento livre ou uma arte transformadora que seria um instrumento de educação e politização. Uma ética dentro da estética.

O artista é a memória de uma cultura a partir da premissa de que sua obra reflete o pessoal e o social. Ao lado da construção de um mundo próprio ele pode ir mais longe e interferir no coletivo a partir da fascinação que ele produz no espectador. Esse “xamanismo” está na origem da influência que a arte exerce sobre as pessoas.

A obra de arte, portanto, vista por esse ângulo, é um espaço de manifestação da cultura, da história e mais enfaticamente da verdade dessa realidade vivida, sentida e compartilhada, Sendo assim ela foi (e é ainda) uma arma política, pois, mesmo entrecruzada com outros universos culturais ela (através da memória, preservada) não é neutra e o artista é o agente catalisador dessa construção que incide na possibilidade da transformação ou de preservação do social.

Particularizando a memória como instrumento de luta política em um mundo que a destrói, podemos visualizar uma interpretação da ação política da arte no pós-modernismo. Para Cheetham (1992:21) “La memoire, avec ses inflexions de sens évanescents et portant particulières *est l'histoire* das une culture postmoderne”³. Preservar a memória seria, portanto, politizar a história.

Entretanto, esse viés político particular à arte na contemporaneidade não implica na intenção de promover uma mobilização quer no campo social, quer no estético. Ela não implica em militância, o que não caracteriza sua inexistência. O engajamento político é circunscrito a critérios pessoais, extremamente diversificados, e compreende uma coerência entre os valores mais profundos do artista e suas relações com o mundo. Ele prioriza o indivíduo bem como suas maneiras particulares de operacionalização. Ele aparece na escolha das formas, na temática, nas atitudes e mesmo na escolha do público alvo.

Ele (o engajamento) também se faz presente em uma procura no sentido de incluir o outro aproximando o público da sua memória pessoal e da implicação de sua arte com a vida real. Esse público é conduzido através da sua percepção para um maior conhecimento de si mesmo.

Nesse contexto o trabalho se Isidorio Cavalcanti e o de Terrance Houle (produtos de culturas aparentemente diversas, mas que comungam o contexto periférico anteriormente definido) propõem a mesma visão humanista de uma idéia de resistência onde a política é estetizada e o artista é um agente eficaz contra a amnésia coletiva que adormece nossa sociedade pós-moderna. Recife e Quebec, através de seus artistas, mantêm uma consciência política afirmando uma rejeição aos símbolos máximos de opressão vivenciados pelo artista enquanto criador e cidadão.

Notas

1. A circulação livre das culturas é uma ilusão. Embora compartilhando valores artísticos e estéticos semelhantes. A confusão torna-se impossível entre o poder dos países periféricos e os dos países dominantes em matéria artística e cultural (...) no sentido geográfico, territorial, mas também cultural e artístico dentro de um contexto de dominação política de um país pelo outro ou de uma região por outra. (tradução do autor)
2. Os índios estão de volta na cena geográfica, ambiental, artística e espiritual! Observando de mais perto esse contexto onde se processam as tensões entre a globalização e a antiglobalização nós encontramos constantemente a presença de artistas autóctones. (tradução do autor)
3. A memória com suas inflexões de sentido evanescente e, portanto, particular é a história das culturas pós-modernas. (tradução do autor).

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Massangana/São Paulo: Cortez, 1999.p.79.

ARBOUR Rose- Marie. *L'art qui nous est contemporain*.Montreal : Editons Artexes,1999

BARBOSA, Ana Mae *Artes Plásticas no Nordeste* disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v11n29/v11n29a13.pdf>

CAVANI, Julio. *Os sons da arte contemporânea*. Diário de Pernambuco. Recife: 21 de março de 2006.

Correio Brasiliense. Brasília, novembro de 2006.

Correio da Paraíba. João Pessoa, 16 de março de 2000.

CARANI, Marie. *Des lieux de memoire : identité et culture modernes au Québec 1930-1960*.Ottawa : Les presses de l'université d'Ottawa, 1995

CHETETHAM, Mark. A. *La memoire postmoderne : essai sur l'art canadienne contemporain*. Montréal : Liber, 1992.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da tarde: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EDUSP, 2006.

Diário de Pernambuco. Recife, 21 de março de 2006.

Diário de Pernambuco. Recife, 7 de novembro de 2001.

Jornal do Commercio. Recife, 24 de agosto de 2004.

DURAND. Guy Sioui. *Resistance : chocs et résilience* in *Inter Art Actuel*. Québec : Les éditions Intervention, 2009, n.102. pp.22-25.

DURAND. Marc. *Histoire du Québec*. Paris : Imago, 2002

FOURNIER, Marcel. *Les générations d'artistes*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro DP&A Editora, 2006.

HESRCOVICI, Alain 2001, apud SILVA, Sergio Salustiano in *Identidades culturais na pós-modernidade: Um estudo da cultura de massa através do grupo Casaca* in <http://www.bocc.ubi.pt/pag/silva-sergio-salustiano-identidades-culturais.html>

LAMY, Jonathan. Terrance Houle : l 'Indien qui joue à l 'indien qui joue à l 'indien in *Inter Art Actuel*. Quebec : Les editions du Lieu ,2009/2010.

NEWTON JUNIOR, Carlos in *Movimento Armorial: regional e universal*. Recife: Maga Multimídia.

ZACCARA, Madalena. Investigações sobre a arte contemporânea a partir da poética de Isidorio Cavalcanti in *O artista pernambucano contemporâneo e o ensino da arte*. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 2011.

Ser ou não ser: a invenção do artista na gravura popular

Everardo Ramos

Resumo

No Brasil, a história da gravura popular pode ser dividida em dois grandes períodos. No primeiro, em que ela serve de ilustração a periódicos e folhetos de cordel, pouca ou nenhuma importância é dada aos gravadores, que vivem como simples artesãos às margens do reconhecimento oficial. Na segunda, exposições, publicações e vendas levam a gravura a museus, coleções e galerias, no Brasil e no exterior, tornando-a uma categoria reconhecida da arte, e alçando seus autores ao estatuto de artista. O presente trabalho analisa esse processo, investigando permanências e transformações ocorridas no processo de “invenção” do artista na gravura popular brasileira.

Palavras-chave: Arte popular, gravura popular, artista popular, arte brasileira.

Abstract

In Brazil the history of popular engraving may be divided into two periods. The first comprises a time during which engraving was used as illustration for periodical and cordel booklets with none or almost no acknowledgement to the engravers themselves, who lived as ordinary craftsmen on the margins of official recognition. The second time will have exhibitions, publishings and sales taking engraving to museums, collections and galleries in Brazil and abroad, which not only made engraving become an acknowledged category of art but also its producers reached the status of artists. The current paper analyses this very process and investigates settlements and transformations which occurred during the “invention” of the artist in Brazilian popular engraving.

Keywords: Popular art, popular engraving, popular artist, brazilian art.

No Brasil, a história da gravura popular pode ser dividida em dois grandes períodos. O primeiro corresponde ao surgimento das primeiras obras, nos periódicos do século XIX (RAMOS, 2009), e à multiplicação de muitas outras nos folhetos de cordel da primeira metade do século XX. Nos dois casos, portanto, trata-se de uma produção que se desenvolve às margens dos modelos acadêmicos e oficiais, servindo de ilustração a impressos baratos e de grande circulação, realizados por pequenos editores e vendidos para um público muito extenso, principalmente para as camadas menos letradas da população. Nesse período, pouca ou nenhuma importância é dada aos autores das gravuras, que muitas vezes, inclusive, não se preocupam nem mesmo em assinar suas próprias obras, como é o caso de Antônio Avelino da Costa, principal ilustrador de folhetos de cordel da primeira metade do século XX (RAMOS, 2008b).

O segundo período, que se inicia nos anos 1950 e se prolonga até hoje, corresponde a uma série de transformações na história da gravura popular. Tudo começa quando intelectuais e instituições culturais “descobrem” essa produção e passam a promovê-la nos meios oficiais, junto a um público formado, dessa vez, nas camadas mais letradas da população (RAMOS, 2008a). É o período de exposições, publicações e vendas, que tiram a gravura do meio onde vinha se desenvolvendo até então – o da edição popular – para colocá-la em museus, coleções e galerias, no Brasil e no exterior, onde ela aparece como uma das grandes categorias da arte brasileira (RAMOS, 2010). Essa mudança radical, em relação às obras, se reflete naturalmente em seus autores, que passam a ser vistos e reconhecidos como verdadeiros artistas, inclusive por eles mesmos, como prova a assinatura obrigatória em qualquer gravura comprada numa loja de *souvenirs* hoje em dia.

Mas como se dá, de fato, essa transformação? Quais foram exatamente as mudanças – concretas ou simbólicas – ocorridas na vida e no estatuto do gravador, quando este passou a ser visto e a se ver como “artista” e, mais particularmente, como “artista popular”?

O presente trabalho tentará responder a essas questões, analisando e comparando o percurso de dois personagens emblemáticos da história mais recente da gravura popular, e da arte popular brasileira como um todo: Mestre Noza, o primeiro gravador a ser plenamente reconhecido como artista, e J. Borges, sem dúvida o mais famoso dos gravadores atuais. Espera-se, assim, mostrar que a “invenção” do artista, nos moldes da cultura oficial, adquire contornos particulares no âmbito da cultura popular, oscilando entre a permanência de práticas tradicionais e o surgimento de estratégias inovadoras, que redefinem as relações do criador com sua obra, seu público e, até, consigo mesmo.

Mestre Noza ou a sina de ser artesão



Mestre Noza em seu ateliê (anos 1970). Fotografia do Museu da Imagem e do Som (Fortaleza) (1)

Inocência da Costa Nick, mais conhecido como Mestre Noza, nasceu em torno de 1897, em Taquaritinga do Norte, Estado de Pernambuco²². Aos quinze anos, sua família se muda para Juazeiro do Norte, no Ceará, onde ele começa a trabalhar como artesão:

Isso foi em 1912, depois de uma romaria. Foram 600km de estrada à [sic] pé – dezesseis dias de viagem. Aqui [em Juazeiro] comecei trabalhando nos roçados e depois pendi para o ofício de funileiro, até que eu roubei uma moça e tive que enfrentar a confusão que deu. Pra ir melhorando minha situação, resolvi ser imaginário [escultor de imagens]. Por precisão, fiz um São Sebastião que logo troquei por um carneiro. [...] Aqui só duas coisas dão para viver: comércio e arte. Hoje, minha roça é o mercado. (COIMBRA et alii, 1980, p. 228)

22 A Sérvulo Esmeraldo, que faz um levantamento dos gravadores populares de Juazeiro do Norte, em 1962, Mestre Noza diz que “em 1900 tinha mais ou menos 3 anos”, acrescentando que foi batizado em Poção (outro município de Pernambuco): ver *Notas sobre os Gravadores Populares*, sem data, documento conservado nos arquivos do Museu de Arte da Universidade do Ceará, em Fortaleza, na pasta “Documentos Relativos às Gravuras por Sérvulo Esmeraldo”. Vale salientar a importância deste documento, que registra, ao que sabemos, as primeiras entrevistas feitas com gravadores populares brasileiros.

Ainda segundo o próprio Mestre Noza, uma vizinha lhe ensinou o alfabeto, mas ele aprendeu a ler sozinho. Quanto à profissão de “imaginário”, diz ter aprendido em 19 dias de trabalho na casa do mestre santeiro José (Imaginário) Domingos²³.

As primeiras gravuras de Noza datariam dos anos 1920, quando ele se improvisa xilógrafo – certamente por já trabalhar com madeira, esculpindo imagens de santos – para criar ilustrações de folhetos de cordel, atendendo às encomendas de José Bernardo da Silva, editor de Juazeiro do Norte. Também chega a gravar rótulos de aguardente, mas sua principal atividade continua sendo a escultura, principalmente a produção de estátuas de Padre Cícero (personalidade e símbolo da cidade) e de cabos de revolver, que se tornam sua “especialidade”. Sua vida é, portanto, a de um simples artesão, que precisa muitas vezes exercer outras atividades para completar o orçamento do mês: entre os anos 1950 e 1960, ele trabalha como porteiro de cinema e torna-se, graças à ajuda de uma família influente da cidade, funcionário do Juizado de Menores, função na qual viria a se aposentar.

Em 1962, no entanto, a vida de Mestre Noza começa a dar uma grande guinada, em razão do processo de valorização da gravura popular nos meios letrados. Nesse ano, Sérvulo Esmeraldo, artista cearense de carreira internacional, chega a Juazeiro do Norte com o intuito de estimular a produção local de gravura popular²⁴ (ESMERALDO, 1997). Para isso, faz um levantamento dos gravadores existentes na cidade e descobre o ateliê de Noza, conseguindo convencê-lo a gravar uma série temática sobre a Via Sacra, com as passagens da Paixão de Cristo. A iniciativa reveste um caráter pioneiro, já que a obra encomendada não se destina mais a ilustrar folhetos de cordel, mas a ser publicada em forma de álbum. A intenção é, assim, conquistar um novo público para a xilogravura de Juazeiro do Norte, junto aos admiradores da arte popular, geralmente pessoas letradas e das classes mais abastadas da sociedade²⁵.

Em posse das matrizes gravadas, Sérvulo Esmeraldo volta à França, onde residia há alguns anos, e procura um editor que acredite em seu projeto. Depois de três anos de contatos, em 1965, seu esforço resulta no álbum *Via Sacra Gravada por Mestre Noza*

////////////////////////////////////

23 As informações sobre Mestre Noza foram retiradas de Casimiro (1997), Coimbra et alii (1980) e Souza (1981), além do documento citado na nota anterior.

24 Sérvulo Esmeraldo se associa, nesse projeto, à Universidade do Ceará, que havia iniciado o movimento de valorização da gravura popular do Estado em 1960, como tivemos a oportunidade de analisar em outro estudo (RAMOS, 2010).

25 Além da Via Sacra, Sérvulo Esmeraldo encomenda mais duas séries de gravuras a Mestre Noza: uma sobre os Apóstolos e outra sobre a Vida de Lampião. As matrizes dessas obras, compradas pela Universidade do Ceará, só seriam publicadas em forma de álbum no final dos anos 1970 (*Os Doze Apóstolos Gravado por Mestre Noza Juazeiro CE Brasil 1962* e *Vida de Lampiao [sic] Virgulino Ferreira Gravada por Mestre Noza Juazeiro CE Brasil 1962*, ambos publicados em 1979).

Brasil, publicado por Roberto Morel, editor especializado em bibliofilia. Além das 14 gravuras de Noza²⁶, o álbum traz também um texto anônimo sobre a paixão de Cristo, uma oração popular bretã do século XVI e dois textos assinados pelo próprio Esmeraldo, apresentando a gravura popular brasileira e o próprio Mestre Noza. O projeto gráfico da obra é bastante requintado: as gravuras são reproduzidas impecavelmente, sobre dois tipos de papéis especiais (*papier de chanvre* e *vélin d'arches*), e o álbum é encadernado com capa dura de tela branca. Sendo obra de bibliofilia, a edição é limitada e todos os exemplares são numerados.

Essa publicação teria uma enorme repercussão no Brasil, influenciando diretamente na vida e na obra de Mestre Noza. De fato, com o prestígio do álbum francês, o gravador passa a receber diversas encomendas de novas Vias Sacras, sendo uma delas publicada no Brasil, também em edição de luxo²⁷. Em 1969, Noza merece um verbete no prestigioso *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, realizado pelos principais críticos de arte da época (PONTUAL, 1969). Em 1970, juntamente com outro gravador popular, Walderêdo Gonçalves, vira tema do documentário *Os Imaginários*, do cineasta Geraldo Sarno, realizado com apoio do IEB/USP. Seu ateliê em Juazeiro do Norte se torna ponto de encontro de colecionadores, pesquisadores e turistas de toda parte, tendo Mestre Noza uma preferência particular pelos franceses, certamente em virtude do álbum que o alçou ao sucesso em 1965²⁸. Enfim, esse sucesso acaba repercutindo além de Mestre Noza, estimulando a encomenda de novas obras também a outros gravadores, no Ceará e em outros Estados, o que possibilitou dar um novo impulso à gravura popular brasileira²⁹.

Assim, a nova situação vivida por Mestre Noza e por seus colegas de profissão revelam uma mudança significativa no estatuto do gravador popular brasileiro. Até os anos 1960, quando trabalhava para a edição popular, realizando ilustrações de folhetos de cordel, esse gravador não beneficiava de nenhum prestígio em particular, vivendo

26 Vale ressaltar que os dados de impressão, na penúltima página do álbum, especificam que as xilogravuras de Mestre Noza “nunca tinham sido reproduzidas antes”.

27 A informação vem de Coimbra et alii (1980, p. 229): “Em 1973, a *Via-Sacra de Mestre Noza* – edição brasileira – era citada pela revista *Visão* e situada entre “presentes raros e caros”. As autoras, que entrevistaram Mestre Noza em 1975, não dão, no entanto, referências sobre a revista *Visão* (sabe-se apenas que era especializada em finanças e economia, e publicada em São Paulo), nem sobre a edição brasileira da *Via Sacra*.

28 O próprio Noza teria afirmado: “Os franceses têm sido muito bons para mim. Quando chega um deles ao pé da escada, diz logo: francês! Porque sabe que eu gosto” (CASIMIRO, 1997, s. p.).

29 A própria multiplicação de séries temáticas, na gravura popular realizada a partir dos anos 1970, revela a influência do modelo inaugurado por Mestre Noza (RAMOS, 2005b, 152-167). Da mesma forma, o tema da *Via Sacra* se torna quase obrigatório no repertório dos gravadores, como provam as séries sobre esse tema realizadas por Antônio Batista Silva, Walderêdo Gonçalves, José Costa Leite, Abraão Batista, Stênio Diniz e toda a nova geração de gravadores de Juazeiro do Norte, surgida nos anos 1990. Sobre essa nova geração, ver o catálogo da exposição *A Nova Gravura de Juazeiro do Norte. Coleção Gilmar de Carvalho* (1999).

anonimamente, às margens do reconhecimento oficial. Com a intervenção de intelectuais e instituições interessadas em promover a gravura popular, no entanto, essa situação muda radicalmente: os autores das obras começam a ser conhecidos, reconhecidos e valorizados, beneficiando de um prestígio que, no caso de Mestre Noza em particular, atinge mesmo o exterior. Passando da condição de artesãos à de artistas, os gravadores populares vêm seus nomes finalmente inseridos no cenário da arte brasileira.

Mas será que esse novo estatuto trouxe mudanças concretas, reais, no trabalho e na vida dos gravadores?

O exemplo de Mestre Noza, certamente o xilógrafo popular mais conhecido de sua época, é bastante revelador. De fato, apesar de todo o sucesso que passa a gozar com sua gravura, ele continua trabalhando no mesmo ateliê onde realiza as estátuas de Padre Cícero e os cabos de revolver, num minúsculo cômodo de cerca de nove metros quadrados³⁰. Não há muita diferença, inclusive, na maneira de Mestre Noza criar esses diferentes tipos de obras: seja na gravura, na escultura ou na confecção de cabos de revolver, a matéria-prima é sempre a imburana, madeira local extremamente fácil de se trabalhar, que possibilita a utilização de instrumentos bastante simples (canivetes, serras, machadinhas, formões e limas). A maior diferença talvez seja o fato de que, para as estátuas e cabos de revolver, Noza conta com a ajuda de duas colaboradoras, que fazem a parte inicial do trabalho, antes da finalização e acabamento do Mestre.

Interessa notar ainda que Noza também não diferencia as obras na hora de fazer comércio, vendendo suas madeiras gravadas da mesma forma que as esculpidas, sem aproveitar o que caracteriza e particulariza o processo da gravura, ou seja, a possibilidade de conservar a matriz gravada e de vender apenas a estampa resultante da impressão dessa matriz, multiplicando assim a imagem inicial. Alguns colecionadores tentam convencê-lo a mudar de atitude, mas não obtêm sucesso:

[Eu] havia adquirido uma Via Sacra em tacos de 15 centímetros. Stênio Diniz [outro gravador popular de Juazeiro do Norte, bem mais jovem que Mestre Noza] me meteu na cabeça a idéia de que o melhor que poderíamos fazer pelo Noza era convencê-lo a não mais vender tacos e sim cópias de impressão. Terminei por devolver-lhe a coleção. Pouco tempo depois soube que o Noza vendera o conjunto ao primeiro gringo que lhe aparecera. (CASIMIRO, 1997, s. p.)

Assim, não fazendo a distinção entre “artesanato” e “arte”, concebendo sua obra

////////////////////////////////////

30 Uma descrição detalhada do ateliê de Mestre Noza é dada por um colecionador que freqüentou assiduamente o local, nos anos 1970 (CASIMIRO, 1997).

como resultado de um trabalho mais manual (de transformação da madeira³¹) do que simbólico (de criação de uma imagem artística), Mestre Noza não somente vende todas suas matrizes gravadas, mas também as vende por um preço irrisório. Para a sua primeira série sobre a Via Sacra, por exemplo, encomendada por Sérvulo Esmeraldo em 1962, ele pede trezentos e cinquenta cruzeiros, dez vezes menos do que Esmeraldo estava prestes a pagar:

Quando fui pagá-lo, dei ao Mestre três mil e quinhentos cruzeiros. Relutou em receber. Tive que explicar que aquele era o preço justo e que doravante aquele valor deveria servir de base para a cobrança do seu trabalho. (ESMERALDO, 1997, p. 5)

O gravador, no entanto, não mudaria muito sua atitude, continuando a subestimar o valor de suas obras. Quatorze anos mais tarde, em 1976, um grande admirador de Mestre Noza, ao receber um extenso lote de esculturas e gravuras, se sentiu na obrigação de pagar muito mais do que o artista estava acostumado a receber, para fazer justiça à sua arte: “Paguei ao Noza, regamente, porque sempre deplorei que sua arte fosse tão mal remunerada e [ele] vivesse quase a implorar a caridade pública” (CASIMIRO, 1997, s. p.). Portanto, apesar de ser o gravador popular de maior sucesso nos anos 1960 e 1970, beneficiando de uma notoriedade nacional e internacional, Mestre Noza continua vivendo de maneira extremamente simples, como no tempo em que criava suas obras de maneira anônima, longe do reconhecimento oficial. Aliás, tirando essa notoriedade, quase nada o diferencia dos inúmeros artesãos da cidade do Padre Cícero, todos trabalhando em ateliês pequenos e mal equipados, com pouquíssimos recursos, e ganhando muito pouco pelo fruto de seu trabalho. Para Mestre Noza, no entanto, a idade avançada e o agravamento dos problemas de saúde tornariam essa situação insustentável. Assim, no início dos anos 1980, ele se vê obrigado a deixar Juazeiro do Norte, contra sua vontade, para ir viver sob os cuidados de suas filhas que moram em São Paulo, onde morre, meio esquecido, em 1984.

J. Borges ou a arte de ser popular

José Francisco Borges, ou J. Borges, nasceu em 20 de dezembro de 1935, em Bezerros, Estado de Pernambuco, no seio de uma família de pobres agricultores: segundo seu testemunho, com apenas oito anos de idade ele já ajudava o pai nas plantações. Seus estudos se limitam a dez meses de escola, onde aprende os rudimentos da leitura e da

31 O depoimento de outro xilógrafo, Antônio Lucena (nascido em 1931), corrobora a concepção artesanal que o gravador popular pode ter de seu trabalho. Indagado sobre o tempo de execução de uma xilogravura, Lucena respondeu: “Tem xilogravura que gasta mais de um dia. É por isso que às vezes eu cobro mais caro. Eu me baseio numa diária de carpinteiro, quando eu trabalho numa obra. Eu cobro assim, uma diária ou mais” (entrevista concedida ao autor, em 24/09/2000).

matemática. Em seguida, exerce diversas profissões – vendedor de jogo de bicho, peão de usina, marceneiro, pedreiro, carpinteiro, pintor – até que, em 1956, ingressa no universo da edição popular: primeiro como vendedor de folhetos de cordel nas feiras da região, depois como poeta (seu primeiro folheto é publicado em 1964) e, finalmente, como editor, com sua Folhetaria Borges, ativa em Bezerros (PE) a partir dos anos 1970³².



J. Borges em seu ateliê (anos 2000).
Fotografia www.onordeste.com.

Sua carreira de gravador começa por necessidade, quando ele resolve diminuir os custos de produção dos folhetos gravando as imagens de ilustração na madeira, de maneira totalmente improvisada: “Pela dificuldade de conseguir os clichês para os meus Folhetos, eu mesmo resolvi plainar um pedaço de madeira e fazer minha primeira xilogravura” (BORGES e COIMBRA, 1996, p. 24). Com o tempo, no entanto, a gravura iria desempenhar um papel cada vez mais importante na vida de J. Borges, vindo a tornar-se sua principal atividade e sua maior fonte de renda.

////////////////////////////////////

32 J. Borges publicou duas autobiografias com diversas informações sobre sua vida e sua obra: Borges e Coimbra (1996) e Borges (2002).

Esse processo se dá em duas fases. A primeira começa no início dos anos 1970, quando artistas e intelectuais “descobrem” J. Borges e passam a encomendar-lhe gravuras que não se destinam mais à ilustração de folhetos³³. Algumas dessas obras dão origem a dois álbuns prestigiosos, de que participam importantes personalidades da cultura pernambucana: Ariano Suassuna, por exemplo, assina os textos de apresentação, afirmando que J. Borges é “o maior gravador popular do Nordeste”³⁴. Borges também realiza um grande número de xilogravuras – vendendo as matrizes gravadas em madeira, como fazia Mestre Noza – para Giuseppe Bacarro e sua fundação filantrópica Casa das Crianças de Olinda, bem como para Carlos Ranulpho, galerista que, realizando as primeiras grandes exposições de gravura popular pelo Brasil, inicia o comércio dessa arte em grande escala³⁵. Enfim, o reconhecimento da obra de J. Borges se traduz pela utilização de suas gravuras na abertura da novela Roque Santeiro, da famosa TV Globo³⁶.

Nessa primeira fase, portanto, Borges participa do movimento de valorização da gravura popular pelos meios letrados, que acontecia ao mesmo tempo no Ceará, onde se destacava Mestre Noza. E assim como no caso de Noza, a participação nesse movimento fez com que J. Borges saísse do anonimato em que vivia como simples ilustrador de folhetos, para revelar-se ao público admirador da arte popular, formado essencialmente por pessoas das classes sociais mais elevadas. Ao contrário de Mestre Noza, no entanto, essa transformação traria mudanças importantes para o gravador pernambucano, melhorando visivelmente seu nível de vida, como mostra o depoimento de seu irmão, Amaro Francisco, que se iniciaria na gravura popular influenciado pelo sucesso de J. Borges, em torno de 1972:

[J. Borges] chegou em Escada [cidade onde vivia Amaro Francisco]: chapéu bonito, pé no sapato, roupa boa, bolsa de lado... Eu digo: “Ói rapaz, melhorasse a situação? Pegasse a lotto, foi?”. Ele disse: “Nada, rapaz, eu tô noutra”. Ele propagou cordel vinte anos, na feira, mas dessa vez apareceu essa “bocada de xilogravura”, como ele dizia.

33 “Em 1972 surgiram vindos do Rio de Janeiro, os pintores paisagistas Ivan Marqueti e José Maria de Souza que visitando-me em Bezerros se depararam comigo fazendo capas de Folhetos. Gostaram muito do meu trabalho e acabaram encomendando várias gravuras em tamanhos maiores com temas ao meu inteiro critério” (BORGES e COIMBRA, 1996, p. 27).

34 O primeiro álbum é *A Vida do Padre Cícero Gravada por José Borges* (1972), s. p, organizado por Liêdo Maranhão e com projeto gráfico de Gilvan Samico. O outro álbum, *J. Borges – 10 gravuras* (1973), foi publicado pelo galerista Carlos Ranulpho, com projeto gráfico ainda mais requintado: a obra tem capa dura, grandes dimensões (45 x 47 cm) e as gravuras são montadas com *passe-partout*.

35 Analisamos longamente as atividades de Giuseppe Bacarro e Carlos Ranulpho relacionadas à gravura popular, em outro estudo (RAMOS, 2005a, p. 342-354).

36 A novela, no entanto, não iria ao ar, censurada pelos militares no poder. Somente dez anos depois, já com a redemocratização, Roque Santeiro seria transmitida, mas numa nova versão e com uma nova abertura.

Então ele chegou, foi me explicar o que era xilogravura. Eu não entendia. Ele disse: “Vai lá em casa que eu te mostro”. (Depoimento de Amaro Francisco ao autor, em 20/08/2000)

Essa fase de prosperidade, no entanto, acabaria progressivamente, à medida que a gravura popular vai deixando de ser uma “novidade”, o que provoca uma diminuição radical nas vendas e encomendas. A situação chega a tal ponto que, em 1990, J. Borges se vê obrigado a escrever uma carta a Ariano Suassuna, seu “padrinho” artístico, pedindo-lhe para intervir na imprensa e junto aos governantes, a fim de encontrar uma solução para a crise. Nesta carta, efetivamente divulgada pela imprensa (MACIEL, 1990), ele não se refere, no entanto, especificamente à gravura, mas à crise na edição de folhetos, que ameaça fechar as portas de sua Folhetaria Borges, apresentada como a última em funcionamento no Nordeste. Para ele, a razão dessa crise não era a falta de interesse do público, mas os custos de produção:

Os revendedores me dizem que a procura nas feiras e praças atinge a um público de seis a 80 anos, numa visão clara de que o cordel está forte da demanda e morre por falta de alimento na produção. (MACIEL, 1990, p. 6)

No ano seguinte, J. Borges volta a ocupar as páginas dos jornais do Recife (PEREIRA, 1991; PRADO, 1991), mas dessa vez não para lançar um novo pedido de socorro, e sim divulgar sua mais nova criação: uma série de xilogravuras para ilustrar um livro do escritor uruguaio de renome internacional, Eduardo Galeano (publicado no Brasil em 1994, com o título *As palavras andantes*). Para a imprensa, J. Borges descreve todos os detalhes do projeto, inclusive o acordo financeiro firmado com o escritor, que pagaria setenta dólares por gravura, o que daria, no final do trabalho, cerca de nove mil dólares por cento e cinquenta gravuras realizadas (PEREIRA, 1991, p. C-1). Para o gravador, esse novo trabalho tinha chegado no momento certo, sendo mais que providencial:

O cordel passa por uma de suas piores crises. A economia do país vai mal e o turismo caiu muito. A saída dos folhetos e das gravuras tem sido pequena. Para completar, há quatro anos venho tentando um financiamento para comprar uma impressora nova e até agora somente consegui promessas. (PEREIRA, 1991, p. C-1)

Vê-se, portanto, que J. Borges se contradiz claramente de um ano para o outro. De fato, se antes ele afirmava que a demanda de folhetos não havia diminuído, atribuindo a crise do cordel aos custos de produção, agora ele admite que “a saída dos folhetos e das gravuras tem sido pequena”, sugerindo a falta de interesse do público. O jornalista que vai à Folhetaria Borges para fazer a entrevista observa, inclusive, que ela está cheia de “folhetos de cordel encalhados”. Por outro lado, J. Borges reclama por não conseguir um financiamento para comprar uma prensa nova, mas diz também que utilizou o dinheiro

já recebido de Eduardo Galeano – cerca de quatro mil dólares – para comprar um automóvel.

Isso revela a verdadeira situação vivida pelo poeta, editor e gravador popular. Se J. Borges não investe mais nos folhetos de cordel, comprando uma prensa nova com o dinheiro recebido de Eduardo Galeano, é porque sabe que isso não vai lhe trazer lucro, pois já não existe público suficiente para rentabilizar esse tipo de produção. Porque, então, ele tinha se mostrado tão apegado à edição popular, na carta dirigida a Ariano Suassuna no ano anterior? Com certeza, pelo seu amor sincero pela literatura de cordel, com a qual trabalhava há tanto tempo, mas também porque, em se apresentando com o “último editor em atividade” e alardeando o perigo de fechar suas portas, podia sensibilizar intelectuais e governantes, pleiteando financiamentos oficiais.

Seja como for, o fato de ilustrar o livro de um escritor tão famoso quanto Eduardo Galeano, traduzido em diversas línguas e publicado em diferentes países, abriria novas portas para J. Borges, principalmente no cenário internacional, marcando o início da segunda – e mais brilhante – fase de sua carreira como gravador.

Em 1992, ele é convidado a expor e a ministrar uma oficina de xilogravura³⁷ no Museum of International Folk Art de Santa Fé, nos Estados Unidos: trata-se da primeira de uma série de viagens de J. Borges ao exterior, principalmente aos Estados Unidos, mas também à Suíça, França, Alemanha, Portugal, Cuba e Venezuela (VICTOR, 2003). Em 1999, ele recebe das mãos de Fernando Henrique Cardoso, então Presidente da República, a prestigiosa Ordem do Mérito Cultural, “por suas contribuições à cultura brasileira”. Em 2002, o *New York Times* publica uma longa reportagem sobre o gravador popular, louvando-o como “a Master of a Folk Tradition” (ROHTER, 2002). No mesmo ano, Pablo Stalli, galerista e marchand da obra de Borges em Zurique, na Suíça, consegue incluir uma de suas gravuras no calendário de luxo distribuído pela ONU aos chefes de Estado do mundo todo.

Além da notoriedade, as novas iniciativas também representam uma importante fonte de renda para J. Borges, que melhora sensivelmente suas condições de trabalho e seu padrão de vida. Cada viagem ao exterior, por exemplo, lhe rende cerca de três mil dólares, entre pagamento de workshops e venda de gravuras (BURCKHARDT, 2002). Em 2002, ele é um dos selecionados pelo programa Patrimônio Vivo de Pernambuco, passando a receber uma pensão vitalícia do Estado. Seu ateliê começa a atrair visitan-

37 Vale salientar a importância simbólica dessa nova atividade desenvolvida pelo gravador popular, que confirma definitivamente seu novo estatuto: se, antes, ele transmitia seu saber de maneira espontânea e informal, caracterizando a própria tradição popular, agora, ele sistematiza esse saber, transmitindo-o de maneira oficial, nos moldes do sistema letrado.

tes e compradores de toda parte, tornando-se uma das atrações turísticas de Bezerros, pequena cidade do agreste pernambucano. O sucesso é tanto que exige novos espaços, tanto físico, quanto virtual: em 2003, é inaugurado, com grande festa, o Memorial J. Borges, mistura de ateliê e museu pessoal, construído ao lado de sua casa (VICTOR, 2003); enfim, desde 2010, um site na internet divulga as obras que podem ser compradas e encomendadas no Memorial, desde as xilogravuras tradicionais, até objetos diversos – canecas, blusas, caixas, etc. – ilustrados com obras do gravador³⁸.

Gozando de um enorme prestígio nacional e internacional e beneficiando de condições materiais que o distingue muito da maioria dos artistas populares, J. Borges se apresenta hoje, portanto, como o mais conhecido e celebrado dos xilógrafos em atividade, representando um verdadeiro ícone da arte popular brasileira como um todo.

Ser ou não ser: eis a questão

Assim, ao comparar o destino de J. Borges ao de Mestre Noza, expoentes da história da gravura popular em épocas distintas (anos 1960 e 1970 para o primeiro, desde a década de 1990 para o segundo), é possível avaliar as mudanças ocorridas no estatuto e na vida do gravador a partir do momento em que passou a ser considerado artista.

Em primeiro lugar, do ponto de vista do reconhecimento e da fama, constata-se que a diferença entre os dois gravadores não é muito grande: em sua época, Mestre Noza também foi considerado um artista excepcional, fazendo muito sucesso dentro e fora do Brasil. No entanto, isso nunca lhe permitiu alçar vôos tão altos quanto os de J. Borges, tendo vivido sempre de maneira extremamente simples, com pouquíssimos recursos, recluso em sua Juazeiro do Norte. Na verdade, a única vez em que deixaria essa cidade seria, não para participar de exposições e ministrar oficinas internacionais, como J. Borges, mas para viver aos cuidados de suas filhas em São Paulo, pobre e doente.

O que poderia explicar, então, destinos ao mesmo tempo tão parecidos e tão diferentes? Mestre Noza, como vimos, sempre trabalhou como artesão, fazendo gravuras da mesma forma que esculturas: utilizando a mesma madeira, os mesmos instrumentos, e vendendo as obras prontas – matrizes gravadas ou estatuetas – ao primeiro comprador que aparecesse, por um preço calculado certamente em função de suas necessidades mais imediatas. Por outro lado, se ele não era indiferente ao sucesso – conta-se que a parede de seu ateliê ostentava fotos suas com visitantes estrangeiros, certamente motivo de grande orgulho (CASIMIRO, 1997, s. p.) –, é certo que não procurava tirar partido desse sucesso, conservando sempre uma modéstia característica. Essa atitude, aliás, seria louvada como uma prova de autenticidade do verdadeiro “artista do povo”, humilde e

38 Ver <http://memorialjborges.arteblog.com.br> (acesso em 18/05/2012).

sem ambição, por intelectuais imbuídos de um preconceito tipicamente folclorista: o de que a arte popular deve ser feita sem interesse pecuniário, para assegurar a “pureza” das obras³⁹.

Já em relação a J. Borges é possível distinguir dois tipos de atitude. Na década de 1970, ele também começou agindo como artesão, vendendo suas matrizes gravadas a colecionadores e galeristas, que as utilizavam como queriam. Com o tempo, no entanto, ele aprendeu que podia se tornar o proprietário e administrador de sua própria obra, conservando as matrizes e vendendo apenas as estampas sobre papel, como faz o gravador erudito. Da mesma forma, se aconteceu de ele subestimar o preço de seus primeiros trabalhos, a experiência lhe ensinou a cobrar o que lhe parecia justo, em troca de obras e serviços. Por outro lado, ao contrário de Mestre Noza, J. Borges entendeu que a publicidade é um aliado indispensável para se destacar num mundo competitivo. Daí o cuidado de sempre divulgar cada uma de suas conquistas, de maneira a fazê-las aparecer na imprensa, e de solicitar a ajuda de personalidades da cultura e da arte nas ações de promoção pessoal⁴⁰. Em contrapartida, Borges expressa sua gratidão registrando seus próprios filhos com os nomes dessas personalidades, reproduzindo relações de compadrio correntes na cultura popular nordestina⁴¹.

Enfim, é preciso destacar a grande habilidade de J. Borges para adaptar sua imagem pessoal às expectativas do novo público admirador do artista popular “autêntico”. Aqui também, a comparação com Mestre Noza é bastante reveladora. Apesar de ter nascido, como Borges, numa família de pobres agricultores, Noza sempre se orgulharia de seu sobrenome, usando-o como prova de suas origens holandesas⁴²: “Nick [...] é uma descendência holandesa. Nem brasileiro eu sou. Não gosto de ser brasileiro, porque o brasileiro só fecha a porta quando é roubado” (TAVARES, 1997, s. p.). Por outro lado, apesar de quase analfabeto, ele se gabava de estudar francês e inglês “sem mestre”, o que se confirma em uma gravura de 1962, onde ele identifica a companheira de Lampião, não como Maria Bonita, mas como Maria Joli (pronúncia da palavra “jolie”, que significa “bonita” em francês)⁴³. Em seguida, com a publicação de sua *Via Sacra* na

////////////////////

39 Veja-se, por exemplo, Tavares (1997). Sobre os conceitos – e preconceitos – folcloristas, analisados no contexto especificamente brasileiro, ver Vilhena (1997).

40 Todo um capítulo de seu primeiro livro autobiográfico, por exemplo, é constituído de testemunhos de admiração e amizade, assinados por personalidades da cultura pernambucana (Borges e Coimbra, 1996).

41 J. Borges deu os seguintes nomes a seus filhos, em homenagem a personalidades: Ariano (homenagem a Ariano Suassuna), Ivan Marqueti (Ivan Marquetti, pintor que o “descobriu” em 1972); Rafael (Rafael Przytyk, colecionador), Baccaro (Giuseppe Baccaro, colecionador), Joaquim (o pai de J. Borges, mas também Joaquim Falcão, presidente da Fundação Roberto Marinho, que subvencionou seu primeiro livro autobiográfico). As informações são tiradas de Moura (2002).

42 Mestre Noza, que não tinha certidão de nascimento, dizia que seu nome completo era Inocêncio da Costa Nick: ver *Notas sobre os Gravadores Populares*, sem data, documento conservado nos arquivos do Museu de Arte da Universidade do Ceará, em Fortaleza, na pasta “Documentos Relativos às Gravuras por Sérvulo Esmeraldo”.

43 Ver o álbum *Vida de Lanpiao [sic] Virgulino Ferreira Gravada por Mestre Noza Juazeiro CE Brasil 1962*

França, que lhe abriu as portas do sucesso, a francofilia de Mestre Noza aumentaria mais ainda, como assinalamos anteriormente⁴⁴.

Já a imagem que J. Borges constrói de si mesmo é o extremo oposto da de Mestre Noza. Em suas diversas entrevistas, ao invés de se orgulhar de sua inquestionável ascensão social, que o colocou na posição de um verdadeiro artista internacional, Borges sempre enfatiza suas origens sertanejas e nordestinas, apresentando-se como um matuto de pouquíssimas letras, às vezes mesmo como um analfabeto. Por ocasião da publicação de seu segundo livro autobiográfico, em 2002, ele informa à imprensa que dispensou “a ajuda de “pessoas cultas” porque prefere a presença de erros gramaticais num autêntico retrato seu e de suas verdadeiras lembranças” (MOURA, 2002). Ora, é preciso insistir sobre a artificialidade desse tipo de atitude, ainda mais quando se sabe que os grandes poetas populares sempre procuraram respeitar a língua culta, fazendo questão de corrigir seus erros a cada nova edição de um folheto (SANTOS, 2006, p. 98-100). J. Borges compreendeu, no entanto, que no contexto de valorização da cultura popular pelos meios letrados, é preciso alimentar essa imagem de artista ignorante, quase caricato, para satisfazer o novo público a que se destina⁴⁵.

Portanto, a partir dos percursos e dos destinos de Mestre Noza e J. Borges, conclui-se que a “invenção” do artista no universo da gravura popular resultou num processo bastante complexo, em que se destacam dois tipos de comportamento. Por um lado, o novo artista que se manteve apegado a concepções e práticas tradicionais, definidas no tempo em que sua obra servia apenas à edição popular, não teve condições de tirar pleno benefício da valorização de sua obra e do reconhecimento de seu talento, continuando a trabalhar e a viver como qualquer artesão. Quando, no entanto, o artista compreendeu verdadeiramente as novas possibilidades abertas por essa valorização e reconhecimento, sua atitude mudou, e ele passou a adotar novos procedimentos – principalmente em termos de promoção pessoal⁴⁶ – para projetar-se e alcançar patamares elevados no trabalho

(1979). Sérvulo Esmeraldo, que mora em Paris quando vai encomendar as gravuras sobre a Via Sacra a Mestre Noza, conta: “Falamos da França, perguntou muito. Sabia algumas palavras em francês. Num dado momento perguntou-me se “plastron” em francês queria dizer peito. É peito, porém, peito de camisa respondi. Ficou meio decepcionado. Disse-lhe como era peito em francês. Me pediu que escrevesse a palavra. Escrevi a palavra e a pronúncia” (ESMERALDO, 1997, p. 3).

44 Ver nota 7.

45 “Eu sei que este livro vai ser lido por um público [sic] diversificado, como seja, professores, pesquisadores, doutores em várias [sic] áreas e até por intelectuais, e o povo em geral. [...] Se o conteúdo do poema ou da prosa não faz graça nenhuma, [...] as pessoas ainda riem com os erros de frases, e acentuação” (BORGES, 2002, p. 257).

46 Vale ressaltar as dificuldades de atuação nesse campo da promoção pessoal, mesmo para outros gravadores tão inteligentes como J. Borges. José Costa Leite, por exemplo, teve xilogravuras suas reproduzidas em um livro publicado na França em 2005, no âmbito do Ano do Brasil na França, pela Editions Chandeigne, renomada editora de obras relacionados à cultura lusófona (MOREAU e LEMOS, 2005). Em vez de alardear o fato à imprensa, em benefício de sua própria publicidade, ele simplesmente reclamou por não ter recebido

e na vida. Esse salto, porém, se deu à custa de uma certa submissão a modelos externos, relacionados à identidade do gravador. Assim, enquanto Mestre Noza podia exibir com orgulho sua “xenofilia”, uma abertura ao mundo que contradiz os clichês formados sobre o comportamento de um simples artesão, J. Borges foi obrigado a etiquetar-se de “rústico”, de enfatizar seu apego às raízes, para ser considerado um “autêntico artista do povo”.

Desde os estudos folclóricos iniciados no século XIX, cristalizou-se a noção de que os criadores populares, por serem geralmente autodidatas, são necessariamente ingênuos e avessos aos modelos – reais ou simbólicos – da modernidade, estando condenados a reproduzir passivamente modelos ultrapassados. Estudos mais recentes vêm, no entanto, ajudando a desfazer esse equívoco. Néstor Canclini, por exemplo, analisando manifestações tradicionais no âmbito de sociedades pós-modernas, identifica diferentes “estratégias para entrar e sair da modernidade” e mostra que “o popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para com as tradições” (CANCLINI, 2011, p. 221). Os casos aqui estudados corroboram plenamente essa ideia: revelando novas nuances na relação do criador autodidata com seu trabalho, seu público e até consigo mesmo, eles provam que o gravador popular encontrou meios para inventar-se e reinventar-se artista, forjando sua história e construindo seu espaço no cenário da arte brasileira, entre o arcaico e o moderno, entre o artesanato e a arte, entre o ser e o não ser.

Referências bibliográficas

BORGES, José Francisco. *Memórias e contos de J. Borges*. Recife: edição do autor, 2002.

BORGES, José Francisco; COIMBRA, Sílvia Rodrigues. *Poesia e gravura de J. Borges*. Recife: edição do autor, 1996

BURCKHARDT, Eduardo. O artista do sertão. *Época*, Rio de Janeiro, edição 220, 5 de agosto de 2002. 56-57.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

CASIMIRO, Renato. Mestre Noza, um depoimento pessoal. In: TAVARES, Iris (org.). *Cem anos de Mestre Noza*. Arte que o tempo não sucumbiu. Juazeiro: Fundação Memorial de Padre Cícero, 1997.

COIMBRA, Sílvia Rodrigues ; MARTINS, Flávia ; DUARTE, Maria Letícia. *O reinado da*

nenhum benefício financeiro: “apenas me mandaram quatro exemplares do livro” (depoimento dado ao autor, em outubro de 2005). Vê-se, portanto, como as possibilidades de retorno de um “marketing pessoal” parecem por demais abstratas para o artista tradicional.

- lua. Escultores populares do Nordeste. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.
- ESMERALDO, Sérvulo. Sobre a gravura popular e a Via-Sacra de Mestre Noza. In: TAVARES, Iris (org.). *Cem anos de Mestre Noza*. Arte que o tempo não sucumbiu. Juazeiro: Fundação Memorial de Padre Cícero, 1997. 1-11.
- GALEANO, Eduardo. *As palavras andantes*. Porto Alegre: L&PM, 1994.
- MACIEL, Ayrton. Cordel pede socorro a Ariano Suassuna. *Diário de Pernambuco*, Recife, 29 de abril de 1990. 6.
- MOREAU, Annick; LEMOS, Anne-Marie. *Charlemagne, Lampião & autres bandits*. Histoires populaires brésiliennes. Paris: Editions Chandeigne, 2005.
- MOURA, Ivana. J. Borges. De Bezerras para o mundo. *Correio Braziliense*. Brasília, 16 de abril de 2002. 18.
- PEREIRA, Marcelo. J. Borges ilustra Galeano. *Jornal do Commercio*, Recife, 25 de agosto de 1991. C-1.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- PRADO, Marcus. Eduardo Galeano e J. Borges: parceria. *Diário de Pernambuco*, Recife, 18 de agosto de 1991. 23.
- RAMOS, Everardo. *La gravure populaire au Brésil (XIX^e – XX^e siècle)*. *Du marché au marchand*. Tese de Doutorado. Nanterre: Université Paris X – Nanterre, 2005 (a).
- _____. *Du marché au marchand*. La gravure populaire brésilienne. Gravelines: Musée du dessin et de l'estampe originale, 2005 (b).
- _____. Ariano Suassuna e a gravura popular brasileira ou a (de)formação de um pensamento crítico. In: ZACCARA, Madalena; PEDROSA, Sebastião. *Artes visuais: conversando sobre*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008 (a). 23-43.
- _____. Ilustrações de folhetos de cordel: o romance dos esquecidos ou a peleja do popular com o moderno In: *Recortes contemporâneos sobre o cordel*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008 (b), 207-238.
- _____. Origens da imprensa ilustrada brasileira (1820-1850). Imagens esquecidas, imagens desprezadas. *Escritos*. Revista da Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2009, 285-309.
- _____. Do mercado ao museu. A legitimação artística da gravura popular. *Visualidades*. Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, V.8, nº 1. Goiânia: UFG/FAV, 2010, 38-57.

Caspar David Friedrich e Edward Hopper: a melancolia na relação entre homem e natureza

Raphael Fonseca

Resumo

O presente texto visa fazer uma aproximação entre as poéticas dos pintores Caspar David Friedrich e Edward Hopper, pelo viés da temática da melancolia dada na relação entre homem e natureza. Para tal, se fez necessário a comparação iconográfica e cultural entre algumas de suas obras, tendo em vista seus diferentes contextos histórico-artísticos e depoimentos.

Palavras-chave: Friedrich, Caspar David (1774-1840); Hopper, Edward (1882-1967); melancolia; paisagem.

Abstract

This article makes an approach between the poetics of the painters Caspar David Friedrich and Edward Hopper through the theme of melancholy in the relation between man and nature. To reach this, it was necessary to compare iconographically and culturally some of their artworks, having in mind the different historical artistic contexts and testimonies.

Keywords: Friedrich, Caspar David (1774-1840); Hopper, Edward (1882-1967); melancholy; landscape.

Uma pintura (fig. 1). Uma paisagem, algumas figuras. Um horizonte bem definido, perfurando os três humanos que se encontram ao centro da composição. O céu é amplo e seu espaço na pintura inclusive é maior do que o dedicado às rochas em que as figuras estão sentadas. Percebe-se uma movimentação das nuvens; elas fazem dois movimentos curvos. Um de tons escuros e mais próximo do luar que se apresenta ao fundo da composição, o ponto de fuga. O outro sobre as três figuras, de tons mais claros, contrastando com as outras nuvens, criando uma elipse que coroa a lua nascente. Esse momento de transição, por sua vez, tem de fundo uma iluminação de tons claros, vermelhos, quase dourados, o resquício da tarde. Em seu lugar entrará uma noite aparentemente nebulosa,

nublada, de tons sóbrios. O mar se estende timidamente até o encontro de alguma coisa que não conseguimos alcançar, nos deixando a impressão de ir até e, quem sabe para além, da lua que se anuncia. Dois barcos contribuem com a idéia de profundidade da pintura, estando um iluminado já pelo brilhante astro e o outro ainda a caminho dessa luz (ou talvez não e esteja a caminho das rochas), contrastando com as pequenas insinuações de ondas que o mar apresenta.

As rochas. Tons que giram em torno do marrom e do vermelho-tijolo, contrastando com o céu azul-esverdeado e violeta. Uma construção imagética que cresce, ascende e se inicia com pequenas rochas mais à parte de baixo da pintura até chegar ao seu ápice, a grande rocha em que as figuras humanas estão sentadas e de costas para o observador. As cores de suas roupas de alguma forma se confundem com as cores da própria paisagem; a figura da direita parece ser um desdobramento das rochas, as outras duas parecem ser partes do mar e do céu transformados em humanos, com exceção apenas da saia vermelha que se destaca sutilmente da composição como um todo, ainda a se relacionar com algumas pedras que se encontram na mesma direção, mais abaixo. A luz da lua incide sobre suas faces. Mesmo se tratando de mais de uma figura, não são enxergadas isoladamente; é como se elas lá estivessem apenas para representar o homem em geral. Elas têm leveza, são bem trabalhadas plasticamente em relação às suas pequenas individualidades, mas ao mesmo tempo parecem ser uma coisa só. As duas figuras à esquerda inclusive parecem fazer parte do mesmo corpo, tendo duas cabeças, devido à proximidade dos tons e da sutileza da insinuação do braço da que se encontra ao meio.

E no que elas pensam, o que observam? A pintura como um todo parece um convite à contemplação do espectador, mas por outro lado ela insere estas figuras ao centro da composição e atrapalha nossa contemplação completa; elas, por sua vez também observam e, como não vemos suas faces, nos colocamos no seu lugar e nos sentamos às rochas e observamos a natureza: o céu que praticamente nos engole, o mar que aparenta calma, mas nunca a possui, sendo sempre instável, a lua que entra para substituir o sol e mudar a tonalidade da atmosfera das cores. Somos pequenos perante tal paisagem, mas ao mesmo tempo desejamos entrar em harmonia com a natureza, tanto que nossas roupas se inserem no espaço, como dito anteriormente. Nosso pensamento flui e se movimenta incessantemente, não conseguimos nos movimentar devido à magnitude natural, tentamos nos conciliar espiritualmente com a natureza, mas talvez ao mesmo tempo tenhamos a (in)consciência de que isto não deve mais ser possível. Dessa perspectiva provém a melancolia dessa obra: uma tentativa, no campo da razão, de compreender, envolver e coroar pacificamente a natureza, assim como as elipses o fazem com a lua nascente. Utilizando as palavras do próprio artista, Caspar David Friedrich,

Tenho de me render ao mundo que me rodeia, unir-me às suas nuvens e pedras, para poder ser aquilo que sou. Preciso da solidão para poder comunicar com a natureza. (Friedrich, Caspar David in Wolf, Norbert, 2003, p. 1)

Outra pintura (fig. 2). Duas figuras humanas no centro da composição e destacadas. Uma mulher e um homem. Ela tem as pernas delicadamente cruzadas, está recostada sobre o banco de madeira em que se encontra sentada, além de envolver a extremidade de um de seus braços com a mão direita fechada. Tem um biquíni preto e uma touca branca. O homem por sua vez, sentado ao seu lado e no mesmo banco, está curvado para frente. Não conseguimos observar suas pernas por inteiro, mas ele tem sua mão direita colocada para baixo, recostada sobre um de seus joelhos. Raios-de-sol incidem sobre as duas figuras que tem suas sombras projetadas sobre um dos lados da grande casa branca que ocupa metade do espaço pictórico. Esta está enquadrada de forma que algumas partes de seu telhado fogem do espaço da tela. Três janelas e uma porta. O tom de amarelo utilizado nas partes superiores da janela é repetido na parte esquerda da composição, em que quatro tecidos são movimentados pelo vento, dando uma harmonia para a construção da pintura. Destaca-se o vermelho de um desses tecidos e a escolha do pintor de, ao inserir o lado da casa central, misturar os tons negros relativos à sombra desta aos tons dos tecidos que voam.

Abaixo destes, um elemento que cria um diálogo diagonal dentro da pintura: dois pedaços de madeira que costumam ser utilizados para se prender barcos para que não escapem mar afora, geralmente vistos em portos e docas ou em cenas de praias como esta apresentada. Acontece que contrastando com as duas figuras centrais que estão sob o mesmo banco, mas que aparentemente sequer se comunicam, nem mesmo através de olhares, a corrente dessas madeiras as envolve e as prende. Elas não existem em separado, estão presas a si mesmas e não tem liberdade de movimentação. Lá ao fundo da composição, fincadas já nas rochas, temos mais duas dessas madeiras, só que em separado. Elas já não dependem uma da outra e tem um espaço considerável entre si. O mar mais atrás parece apenas rascunhado; parece uma piscina, não tem movimentação intensa e é de uma artificialidade notável. O céu é amplo e como que engole o espaço cedido ao mar. As duas fileiras de rochas contribuem com a idéia de profundidade da pintura, que convida o espectador a se perder na contemplação do céu adentro.

Estas figuras centrais contemplam o mar. Estão vestidas para adentrá-lo. Mas não o fizeram, estão secas. Além disso, a forma como se colocam sobre o banco, quase que entronizados por como o pintor as distribui em cima desse grande bloco de concreto, essa altura que os distancia da praia e também do mar, nos leva a crer uma atitude meramente observadora da natureza. São artificiais, parecem dois manequins. Ao mesmo tempo em que parecem contemplar o mar, pensamos sobre qual a relação entre estes dois indivíduos. Amantes, irmãos, amigos? Suas sombras no muro da casa parecem uma gravura, parecem afirmar que esse contato com a natureza não é possível, que eles estão presos a essa outra natureza, erguida pelo homem: a casa, as cidades, o mundo urbano que, neste momento histórico, já tomou o espaço da natureza com N maiúsculo. O momento de suspensão de uma perda: a perda da possibilidade de conciliação com a

natureza. Já não é mais possível sequer tentá-la; o homem e sua tecnologia já chegaram a tal ponto que o espaço para a Natureza é pouco, inclusive o espaço para a comunicação e interação direta entre os homens. Não se trata mais de experiência entre o homem e natureza, mas sim de ciência. O homem está num lugar, a natureza está em outro. Este homem é tão individualizado que apenas centra seus pensamentos em si mesmo, ignorando todo o resto, todo o seu entorno: melancólico, finca raízes e reflexões em torno do eu; não consegue se mover por incapacidade de interação com qualquer coisa que não seja ele mesmo. Edward Hopper vai dizer que:

Meu objetivo na pintura sempre foi a mais exata transcrição possível das mais íntimas impressões da natureza. Se esse fim é inatingível, do mesmo, pode ser dito, é a perfeição em qualquer outro ideal da pintura ou em qualquer outra atividade do homem.⁴⁷ (Hopper, Edward in Goodrich, Lloyd, 1993, p. 161).

Pensando a melancolia como um processo de perda, mas não uma perda objetiva e consciente, mas sim já no campo da ideologia e da cultura e apresentando as obras acima como momentos de suspensão dessa relação entre homem e natureza, entre interior e exterior, é necessário contextualizar brevemente as obras de Caspar David Friedrich e Edward Hopper.

O primeiro, nascido em Greifswald no ano de 1774, falecido em 1840, é um dos expoentes do chamado romantismo alemão, que no campo da pintura também teve como representantes Philipp Otto Runge e Carl Gustav Carus. O século XIX é um momento da história da cultura em que o homem tenta de toda forma sistematizar o passado, além de perceber de forma potente o seu descolamento da natureza, se colocando efetivamente como centro do mundo física e mentalmente. A Revolução Industrial inicia seu alastro da Inglaterra para toda a Europa, em que nem mais os homens serão necessários, bastarão as máquinas. A obra de Friedrich, como as dos romantistas alemães em geral, tenta ir contra esse início do processo de homogeneização do homem que atingirá seu ápice justamente no momento da obra de Edward Hopper. Para tal é proposto um contato com a natureza, uma reconciliação, um retorno às origens. Quer-se a experiência, o fenômeno; se nega a ciência, o número. É o homem na natureza e a natureza no homem, tudo junto, uma coisa só. Uma união não apenas física, mas também e principalmente, espiritual. O homem se interioriza e projeta mentalmente esse reencontro com a natureza.

A própria produção de Friedrich não se encaixa nos estereótipos geralmente atribuídos aos românticos, vistos como se quisessem unicamente e de forma desordenada

47 “My aim in painting has always been the most exact transcription possible of my most intimate impressions of nature. If this end is unattainable, so, it can be said, is perfection in any other ideal of painting or in any other of man’s activities”. Tradução livre do autor.

expressar sentimentos avassaladores. O pintor costumava entrar em contato com a natureza, pessoalmente, e depois ia ao seu ateliê onde, na mais profunda quietude, projetava mentalmente, *disegnava* suas paisagens ascensionais em que figuras humanas buscam essa integração com o que ainda há de natural na Terra. Contato do espírito Absoluto com o Sublime kantiano. Busca no outro, na natureza, de si mesmo. Uma natureza avassaladora, dominadora, que oprime os pequenos indivíduos das composições do pintor alemão. Hegel irá dizer que na arte romântica

Mostram-se precários o repouso e a tranqüilidade que o espírito julgava ter encontrado na exteriorização corporal, e ele sente-se cada vez mais impellido a fechar-se em si mesmo, a procurar o repouso num acordo consigo mesmo. A aparentemente sólida e simples totalidade do ideal desagrega-se e cinde-se em duas: a do subjetivo em si e a da manifestação exterior, cisão que vai permitir ao espírito realizar uma pacificação mais profunda num mais íntimo acordo com o seu próprio domínio interior. O espírito que assenta no princípio da adequação a si mesmo, na fusão do seu conceito e da sua realidade, só no seu próprio mundo pode encontrar uma existência que concorde com a sua natureza, no seu mundo espiritual, na sua própria alma, na sua íntima sentimentalidade, em suma, na sua intrinsecidade mais íntima e mais profunda. Assim adquire o espírito a consciência de ter em si mesmo o seu 'outro', a sua existência enquanto espírito e de gozar a sua infinitude e a sua liberdade. (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1996, p. 570)

Friedrich ao olhar para fora irá buscar esse “repouso” que Hegel trata em seu texto. A paisagem, o olhar para o exterior num esforço de movimentar e encontrar o interior. Ele tenta contemplar, mas como suas figuras que estão ao meio da composição em seu *Nascer da lua no mar*, existe algum ruído, alguma coisa que não permite uma contemplação absoluta do Sublime. Como diria o próprio artista: “O que eu pretendia encontrar dentro da própria imagem, encontrei apenas entre mim próprio e a imagem”. (Friedrich, Caspar David in Wolf, Norbert, 2003, p. 34)

Edward Hopper, americano, nascido em 1882 em Nova Iorque e falecido em 1967, se encontra num estágio da história da cultura que teve início justamente no século XIX de Friedrich. Já não há mais espaço para se pensar em uma Revolução Industrial; tudo já é indústria, tudo é fabricado por máquinas e os homens já são pré-fabricados, se aco- plam a moldes de comportamentos ditados pela cultura de massa. Não se rascunha mais o conceito de indivíduo. Os humanos apenas conseguem focar em si mesmos, em suas vidas, suas trajetórias, suas opções, suas vontades. Há a necessidade do objeto, é preciso possuir, é preciso ostentar, é preciso demonstrar para todos seu lugar no mundo não mais pela existência em si, mas pela cultura objectual, criando quase que uma segunda

natureza: uma natureza hominídea, erguida apenas por ele e que devora a natureza com que Friedrich tentava a reconciliação.

Não há mais espaço para a experiência. O homem está em um lugar, entronizado como as figuras de sua pintura acima analisada, *Os observadores do mar* e o que resta da natureza está em outro plano. A melancolia provém dessa solidão do homem. Já não há mais lugar para que ele consiga se recostar. Reconciliar-se não é possível nem mesmo no contato com o outro, que já não existe mais de forma sincera, pairando sobre todos a artificialidade, visível na construção dos corpos das figuras de Hopper, que mais parecem manequins, seja pela sua frieza física, seja pelos seus rostos meramente rascunhados e generalizantes.

... as intenções voltaram-se para o prazer proporcionado pelo conforto objetivando compensar a fadiga e aliviar a carga do trabalho. Mas o repouso também reduziu a sensibilidade do corpo, suspenso numa relação mais passiva com o ambiente e cada vez mais solitário. (Sennet, Richard, 2003, p. 305)

Dessas observações, as figuras de Hopper parecem se questionar em torno do que está por vir. São momentos de suspensão de uma existência humana que se questiona, mas não sabe porquê. O homem está numa vitrine e é mero objeto de observação, que no fundo nem chega a ser observado com nenhum grau de profundidade pelo outro. Existe por si só.

Pensemos brevemente nessas duas possíveis leituras da melancolia em outras obras de Hopper e Friedrich. A janela, metáfora proposta por Alberti para a pintura e símbolo da observação do outro, do que está no exterior, aparece em *Mulher à janela* (fig. 3) e *Manhã em Cape Cod* (fig. 4). Mas se no primeiro está presente a tentativa de conciliação entre a observadora, cuja roupa se integra ao interior da casa, e a janela que indica um pouco da paisagem exterior com barcos, em Hopper a janela é quase que como um espelho. Sequer conseguimos perceber se ela está aberta ou não, e a casa mais uma vez aparece devorando o espaço reservado à artificial natureza esboçada. Em Friedrich ainda há a possibilidade de se escapar pela janela e se vivenciar a natureza; em Hopper a figura está trancada dentro de sua casa e de sua artificialidade.

Numa referência mais direta à simbologia da melancolia, duas obras intituladas *Meio-dia* (fig. 5 e 6), a hora do demônio, as doze horas da expulsão de Adão e Eva, o início do declínio da luz da manhã, o momento sem sombras; a figura de Hopper permanece inserida em sua casa, não consegue se colocar na natureza, se encontra um degrau acima dela e apenas permite a entrada dos raios-de-sol pela abertura sutil de seu vestido. Já Friedrich coloca a pequenez de seu homem no meio da natureza, numa tentativa de

experiência de um com o outro, assim como em *O monge à beira-mar* (fig. 7), em que a figura se depara com o Sublime se desdobrando à sua frente, a infinitude buscada em si mesmo projetada no exterior. Enquanto isso, em *Anoitecer em Cape Cod* (fig. 8) as figuras humanas estão no limite entre a natureza hominídea e a Natureza, mas não conseguem se integrar quando juntos a esta segunda. Seus olhares não se encontram, estão focadas em seus mundos internos, em seu individualismo gritante. O homem talvez esteja tentando chamar a atenção do cachorro que por sua vez também não se integra a seus donos.

Uma melancolia baseada numa perda ideológica. Friedrich e a melancolia na tentativa de se reconciliar com a natureza, fazer o espírito Absoluto entrar em experiência com o Sublime da Natureza, através de um processo de idealização da mesma. Hopper e a melancolia de se ter atingido um estágio em que não é mais possível essa reconciliação, nem mesmo do homem com o homem, cada vez mais industrializado, frio e individualista – o homem pós-moderno que dá seus primeiros sinais no século XIX. Concluindo, propomos uma relação dessas duas leituras da melancolia com a talvez mais conhecida obra que também a problematiza, a *Melencolia I* (fig. 9), de Dürer. Panofsky em seu “Saturno e a melancolia” afirma que a figura da gravura está situada iconograficamente entre a imagem medieval do geômetra e seus aparelhos que visam tentar medir o mundo, e a figura do deus Saturno com seus elementos provindos da natureza. Podemos trazer isso para as poéticas de Hopper e Friedrich. Este se relaciona a Dürer nesse contato com a natureza, buscando a si mesmo e iconograficamente pela sua constante representação do mar com barcos; o outro nessa melancolia de um momento em que o homem de todas as formas possíveis e imagináveis já conseguiu medir o mundo e está rodeado de suas construções e abandonado a si mesmo. Com tons quase proféticos, Hopper, sempre mais interessado pela tradição da pintura do que pela abstração, tem uma frase em que toca justamente nessa questão homem e natureza, e com a qual termino este texto: “A pintura terá de lidar mais completamente e menos obliquamente com a vida e o fenômeno da natureza antes de se tornar ótima novamente”⁴⁸ (Hopper, Edward in Goodrich, Lloyd, 1993, p. 164).

Referências bibliográficas

ANDRADE, Ricardo. Arte e ascese em Caspar David Friedrich. In: *Revista Gávea* nº 12. Rio de Janeiro: 1994.

48 “Painting will have to deal more fully and less obliquely with life and nature’s phenomena before it can again become great”. Tradução livre do autor.

- CLAIR, Jean (Org.). *Mélancolie – génie et folie en Occident*. Paris: Gallimard, 2005.
- GOODRICH, Lloyd. *Edward Hopper*. H. Nova Iorque: H. N. Abrams, 1993.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *O belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KRANZFELDER, Ivo. *Edward Hopper*, Lisboa: Taschen, 2006.
- KLIBANSKY, PANOFSKY e SAXL. *Saturno y la melancolia*. Madri : Allianza Editorial, 1991.
- SALA, Charles. *Caspar David Friedrich et la peinture romantique*. Paris : Terrail, 1993.
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Filosofia da arte*. São Paulo: Edusp, 2002.
- SCHMIED, Wieland. *Edward Hopper: portraits of America*. Munique: Prestel, 1995.
- SENNET, Richard. *Corpo e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.
- WOLF, Norbert. *Caspar David Friedrich*. Lisboa: Taschen, 2003.



Fig. 1.
Caspar David Friedrich.
Nascer da lua no mar.
1822, 55x71cm. Fonte:
WOLF, 2003.

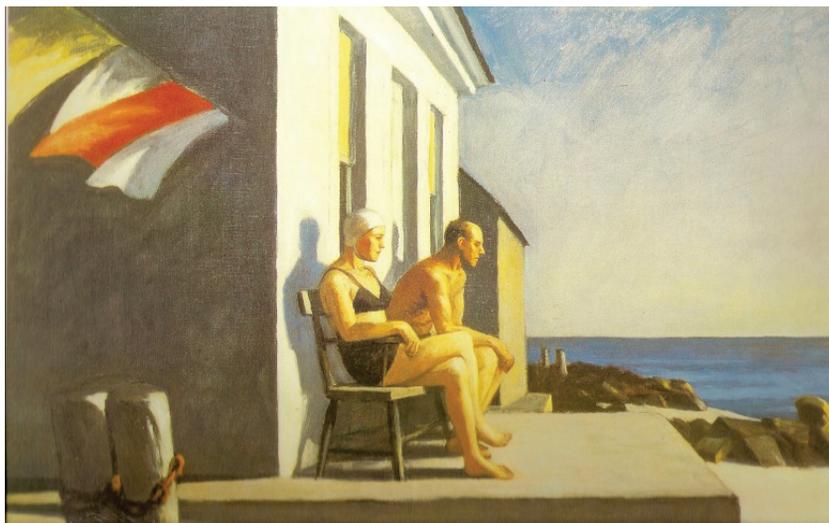


Fig. 2.
Edward Hopper.
Observadores do mar.
1952, 76x101cm. Fonte:
GOODRICH, 1993.



Fig. 3.
Caspar David Friedrich.
Mulher à janela.
1822, 44x37cm.
Fonte: WOLF, 2003.

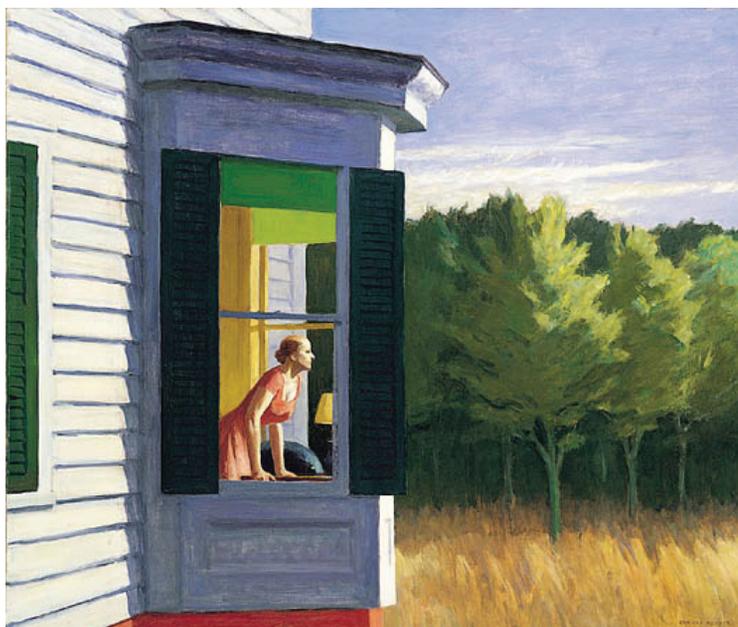


Fig. 4.
Edward Hopper. *Manhã em Cape Cod.*
1950, 87x101cm.
Fonte: KRANZFELDER,
2006.



Fig. 5.
Caspar David Friedrich.
Meio-dia. 1822,
22x30cm.
Fonte: WOLF, 2003.



Fig. 6.
Edward Hopper.
Meio-dia. 1949,
70x100cm.
Fonte: KRANZFELDER,
2006.



Fig. 7.
Caspar David Friedrich.
O monge à beira mar.
1808-10, 110x171cm.
Fonte: WOLF, 2003.



Fig. 7.
Caspar David Friedrich.
O monge à beira mar.
1808-10, 110x171cm.
Fonte: WOLF, 2003.



Fig. 9.
Albrecht Dürer.
Melencolia I. 1514,
31x26cm.
Fonte:CLAIR, 2005.

Pina: a poeticidade do movimento em memória

Roberta Ramos Marques; Ailce Moreira de Melo

Resumo

O presente artigo propõe uma discussão sobre o documentário *Pina*, estreado por Wim Wenders em 2011. A reflexão a ser desenvolvida gira em torno das escolhas realizadas pelo diretor para evocar, através dos meios expressivos do cinema, o universo dramaturgico, bem como os processos criativos da dança-teatro de Pina Bausch. Tais escolhas resultam na configuração do filme de Wenders como uma espécie de “documentário poético” (NICHOLS, 2010), que, através do diálogo com outros gêneros audiovisuais, como a videodança, e do uso da tecnologia 3D, aproxima-se, a um só tempo, dos dispositivos metodológicos e estéticos da dança de Pina Bausch, e da fruição desses dispositivos pelo público.

PALAVRAS-CHAVE: documentário; poeticidade; dança; memória.

Abstract

This article aims to discuss about the documentary *Pina*, premiered in 2011 by Wim Wenders. The reflection will focus the choices made by the director to evoke, through the expressive media of cinema, the dramaturgical universe and the creative processes of Pina Bausch's dance theatre. These choices made the Wenders' film as a kind of “poetic documentary” (NICHOLS, 2010) that, through dialogue with other audiovisual genres, such as videodance, and the use of 3D technology, approaches, at the same time, to the Pina Bausch's methodological devices and aesthetic dance, and the public enjoyment of these devices.

KEYWORDS: documentary; poeticity; dance; memory.

Introdução

O presente artigo propõe uma discussão sobre o documentário em 3D, *Pina*, estreado por Wim Wenders em 2011. Antes pensado como um projeto comum aos dois renomados artistas alemães, o filme acabou por se configurar como uma homenagem,

em virtude de suas filmagens terem começado posteriormente à morte repentina da coreógrafa Philippine Bausch (1940-2009).

Pina Bausch, nome artístico pelo qual ficou conhecida, é considerada uma líder da dança-teatro alemã. Os elementos da dança-teatro, no trabalho desta artista, carregam marcas do legado do professor e coreógrafo Kurt Joss (1901-1979)⁴⁹, somadas às referências provenientes do contato com o contexto da dança americana nos anos 1960, quando estudou em Nova Iorque:

Ambas [sic] influências de Bausch – Jooss e os trabalhos americanos de interartes – enfatizam as relações humanas, o vocabulário de movimento cotidiano e a colaboração entre as diferentes formas de arte. [...] Mas as obras de Bausch atingem tais qualidades seguindo um caminho distinto do dos anos sessenta. Suas peças apresentam a interação entre as artes sem rejeitar a grandiosidade teatral. A interação, pelo contrário, acontece de forma majestosa, aumentada, semelhante à de grandes produções de ópera ou balé, e mesmo cinema [...]. O forte impacto visual e auditivo de suas peças muitas vezes projeta impressões cinematográficas na plateia. Para a surpresa desta, tais majestosas imagens de repente abrem espaço para cenas quase vazias, silenciosas, e com pouca luz. (FERNANDES, 2000, p. 17-18).

Além dessa grandiosidade teatral que é apontada no trabalho de Pina Bausch, o que confere às suas obras um caráter “admirável”, por promover “mudanças em nossos hábitos de percepção” (PEIRCE apud HÉRCOLES, 2005, p. 102), são aspectos relacionados à ruptura com a cristalização dos movimentos e gestos sociais, pelo uso da repetição; e da forma como redimensiona, através da precisão formal e do incansável interesse pelo humano, uma questão que sempre retorna na história da dança, a saber: a dicotomia entre técnica e expressividade (HÉRCOLES, 2005).

Por meio de um método de perguntas a seus bailarinos, como propulsor da construção de movimentos, Pina Bausch levava à cena uma síntese entre questões pessoais inscritas no corpo, mas que não se confundiam com uma narrativa de sentimentos privados, e a implicação do ambiente social nesta memória corporal. Assim, inaugura uma forma peculiar de composição coreográfica, que não fica subjulgada aos automatismos do treinamento (HÉRCOLES, 2005).

////////////////////////////////////

49 Diretor do balé *Jooss*, composto por bailarinos do Folkwang Balé e do corpo de baile da Ópera de Essen. Foi discípulo e assistente de Rudolf von Laban e um dos expoentes da dança expressionista alemã. Sua peça mais famosa, *A Mesa Verde* (1932) traz uma visão crítica explícita sobre a guerra (cf. HÉRCOLES, 2005, p. 120).

Esta maneira de trabalhar pôde ser desenvolvida por Pina Bausch, sobretudo, em Wuppertal. Em 1972, foi convidada a coreografar a montagem de *Tannhauser*, ópera de Richard Wagner, no teatro Opernhaus, e “o sucesso de sua montagem não convencional levou-a a ser convidada ao cargo de diretora da companhia de dança desse teatro em 1973” (SILVEIRA, 2009, p. 18-19). Após aceitar o convite, Bausch muda o nome da companhia para Tanztheater Wuppertal (Dança-teatro de Wuppertal).

Embora o termo “dança-teatro” tenha sido usado primeiramente nos anos 1920 e 1930, por Rudolf von Laban e Kurt Joss, seus precursores, é através de seus desdobramentos no Tanztheater Wuppertal, pela discípula de Joss, Pina Bausch, que o conceito de dança-teatro se aprofunda, se estende para mais criadores e se difunde pelo mundo: “assim como seu mestre [Kurt Jooss], essa artista apresenta o caráter social do comportamento dos indivíduos. A dança-teatro de Pina Bausch torna-se, segundo Walther (1993), um modelo por mostrar a relação da conduta corporal com o contexto social” (SILVEIRA, 2009, p. 20).

Um dos recursos em que Pina Bausch investe, como forma de desautomatizar os gestos sociais, é a repetição dos movimentos, aspecto amplamente apontado por Ciane Fernandes (2000) em boa parte da obra da coreógrafa com o Tanztheater Wuppertal, como em *Kontakthof* (Pátio de Contatos, 1978), *Café Müller* (1978), *Arien* (Árias, 1979), *1980 - Ein Stück von Pina Baush* (1980 – Uma peça de Pina Bausch, 1980), entre tantos outros.

Em 1985, ao assistir a uma apresentação de *Café Müller* em Veneza, Wim Wenders ficou impressionado com o trabalho coreográfico de Pina. A afinidade, certamente, levou o cineasta a estabelecer uma relação de amizade com a coreógrafa e a vislumbrar, desde muito cedo, a realização de um filme em conjunto sobre a dança do Tanztheater Wuppertal. A dificuldade, porém, de encontrar os melhores meios expressivos para “traduzir adequadamente a arte única de Pina Bausch, de movimento, fala, gestos e música para o cinema⁵⁰” (PINA, 2011b), concorreu para o retardo na realização desse plano.

O projeto é retomado apenas em 2009, quando finalmente Wim Wenders decide que desenvolveria a ideia através da tecnologia 3D, numa coprodução entre o elenco do Tanztheater Wuppertal e sua produtora, a Neue Road Movies. Por uma triste ironia, após um semestre de trabalho e dois dias antes do início das filmagens, inesperadamente, Pina Bausch morre, o que leva Wim Wenders a acreditar que isso constituiria o fim do antigo plano (PINA, 2011b). No entanto, a pedidos do próprio elenco do Tanztheater Wuppertal, bem como da equipe geral do filme, e com o consentimento da família da

////////////////////////////////////

50 Tradução nossa do inglês.

coreógrafa, a produção do filme *Pina* é levada adiante, vindo a ser estreado em 2011.

Atribui-se a Wim Wenders (nascido em 1945) um papel importante no “restabelecimento do cinema na Alemanha” (COLUCCI, 1999, p. 56), além do reconhecimento de seu trabalho para além do território alemão. Com uma produção que envolve cerca de 16 curtas e 28 longas, é curioso constatar, no entanto, que as conexões que unem Wim Wenders e Pina estão além de uma carreira de vasta produção e da importância de ambos para a arte alemã. A “complexidade poética dos textos e das imagens” atribuída a várias obras de Wenders também poderia ser perfeitamente estendida aos espetáculos de Bausch, assim como “a preocupação crítica do cineasta alemão com problemas sociais contemporâneos, mormente no que se refere às crises de representação e de identidade na pós-modernidade” (DUARTE, 2001, p. 11).

Em *Pina*, Wenders renova seu interesse poético pela imagem e pelos textos, nesse caso, através dos corpos e vozes dos dançarinos do Tanztheater Wuppertal. A reflexão a ser desenvolvida neste artigo gira em torno das escolhas realizadas pelo diretor para evocar, através dos meios expressivos do cinema, o universo dramatúrgico, bem como os processos criativos da dança-teatro de Pina Bausch. Tais escolhas resultam na configuração do filme de Wenders como um “documentário poético” (NICHOLS, 2010) que, através do diálogo com outros gêneros audiovisuais, como a videodança, e do uso da tecnologia 3D, aproxima-se, a um só tempo, dos dispositivos metodológicos e estéticos da dança de Pina Bausch, e da fruição desses dispositivos pelo público.

O cineasta ora recria quatro obras do repertório desse grupo, ora se reporta à memória do seu elenco pelo método de perguntas da própria coreógrafa. Para a discussão que aqui se propõe, importa refletir sobre o gênero documentário e suas diversas características formais; e ainda como rupturas com o modo clássico de documentário possibilitam, no caso de *Pina*, um manejo criativo na prática de remontagem de obras de dança, através, por exemplo, da inserção do gênero videodança e de outras formas de representação dessas obras.

A poeticidade do documentário

Nos estudos do cinema, encontrar uma definição exata para o gênero documental ainda hoje é uma tarefa polêmica. Isso porque os documentários são extremamente múltiplos em sua diversidade tanto de temas como de formas, a fim de alcançar o objetivo de fazer asserções sobre o mundo histórico, a partir de um recorte. Sendo assim, na falta de um verbete exato de dicionário que defina o gênero, ao longo do tempo, uma conceitualização tácita foi construída em relação aos documentários. Entretanto, ela não faz jus à

multiplicidade de formas em que eles podem se apresentar.

Essa concepção “confunde-se com a forma estilística da narrativa documentária em seu modo clássico” (RAMOS, 2008, p. 21), que nos remete à forma de fazer documentários herdada da escola documentarista inglesa, inaugurada por John Grierson⁵¹ nos anos de 1930, e, a partir da qual, o gênero documentário pôde desenvolver-se de maneira autônoma em relação ao cinema ficcional.

No que tange aos aspectos técnicos, essa forma de construção narrativa caracteriza-se pela presença constante de uma voz *over* (ou “voz de Deus”), não sincrônica, que apresenta e sustenta o argumento defendido pelo filme diretamente para o espectador; pela utilização de imagens que servem apenas para ilustrar e corroborar aquilo que é dito e de uma montagem que respeita, especialmente, a continuidade do que está sendo falado, e não do que é mostrado (em função de o argumento ser o fio condutor do documentário); e pelo apagamento de toda referência ao processo de produção, de organização e de seleção dos acontecimentos.

De acordo com Bill Nichols (2010), e considerando agora a lógica de construção narrativa desses documentários, temos que eles:

[...] dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito. O comentário é geralmente apresentado como distinto das imagens do mundo histórico que o acompanham. Ele serve para organizar nossa atenção e enfatiza [*sic*] alguns dos muitos significados e interpretações de um fotograma. [...] Ele provém de um lugar ignorado, mas associado à objetividade ou onisciência. [...] Seguimos o conselho do comentário e vemos as imagens como a comprovação ou demonstração do que é dito. [Busca-se a] construção de uma sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência. (NICHOLS, 2010, p. 143-144).

Contudo, ao longo da construção histórica do cinema documental, houve perí-

////////////////////////////////////

51 John Grierson (1898-1972), além de produzir documentários, também se dedicava à produção de conhecimentos sobre o gênero. Segundo Penafria (1999), “nos seus escritos, nomeadamente no artigo que data de 1932-34 intitulado ‘First Principles of Documentary’ (in Forsyth Hardy, Grierson on documentary, London, Faber&Faber, 1979) Grierson discute e estabelece para o documentário características que o distinguem da restante produção fílmica.” Nos seus estudos, ele não se limita a tratar de aspectos técnicos, mas também afirma que o documentário deve ser “um tratamento criativo da realidade” e deve desempenhar uma função social e pedagógica, servindo como instrumento de educação pública. (cf. PENAFRIA, 1999).

odos, movimentos e modos de produção que divergiram dessa forma clássica de produção. Sendo assim, apesar de a concepção clássica de documentário ainda ser a que é imediatamente reconhecida como tal pelo público, essa não é a única maneira de fazer documentários, como se pode perceber através da diversa produção de filmes desse gênero.

Diante dessa realidade, Bill Nichols (2010) elaborou uma forma de categorizar as diferentes maneiras de produzir documentários, chamando-as de modos de produção⁵². Ele distingue seis diferentes modos, quais sejam: o modo expositivo, que se refere à concepção clássica já explicitada; o modo poético, que será tratado detalhadamente adiante; o modo observativo, que pretende filmar a realidade tal e qual ela se apresenta, sem interferências e através de uma câmera discreta; o modo participativo, que tem foco na interação entre cineasta e tema, usando frequentemente entrevistas e imagens de arquivo; o modo reflexivo, que trata o gênero documentário de forma metalinguística; e o modo performático, que enfatiza aspectos subjetivos e expressivos do próprio cineasta na relação desenvolvida com seu tema, bem como a receptividade do público.

Por entender que *Pina* pode ser considerado um documentário poético, faremos algumas considerações acerca desse modo, as quais se mostram, por ora, relevantes. Esse modo de produção teve início ainda na década de 1920, juntamente com as vanguardas modernistas. “O modo poético começou alinhado com o modernismo, como uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas [...]” (NICHOLS, 2010, p. 140). Apesar disso, ele persiste como modo de produção viável para a realização de documentários. Nele, além de uma imensa preocupação com o aspecto estético do filme, o efeito sobre o espectador também assume grande importância, alcançando até maior relevância que o próprio objeto a que o documentário se refere no mundo histórico (NICHOLS, 2010).

O modo poético enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal, [...] em vez de veicular informações ou convencer-nos de um determinado ponto de vista. [...] Tem muitas facetas, e todas enfatizam as maneiras pelas quais a voz do cineasta dá a fragmentos do mundo histórico uma integridade formal e estética peculiar ao filme. (NICHOLS, 2005, p. 62 e 141).

52 Escolhemos, nesse artigo, falar em dos modos de produção em detrimento de períodos e movimentos baseando-nos no seguinte argumento: “Períodos e movimentos caracterizam o documentário, contudo uma série de modos de produzir documentários também faz isso e, assim que entram em funcionamento, permanecem como forma viável de produzir documentários, apesar de variações nacionais e de modulações de período.” (NICHOLS, 2010, p. 62).

No caso de *Pina*, Wim Wenders opta por recriar trabalhos de Pina Bausch e registrar homenagens feitas a ela por seus bailarinos prezando claramente por questões que trazem uma preocupação estética intrínseca, como, por exemplo, na escolha das locações externas onde as homenagens são feitas. Por outro lado, também fica evidente a intenção de causar no espectador um efeito ilusionista através da tecnologia 3D, ocasionando, na sala de cinema, a sensação de se estar num teatro. Percebe-se, dessa forma, que, apesar de Pina Bausch ser o tema central do filme, nem sua biografia nem a vastidão de sua produção artística tornam-se o foco do documentário. Sabe-se ainda muito pouco a respeito desses dois aspectos ao final do filme.

Nichols (2010) ainda destaca como característica desse tipo de documentário a ausência de uma montagem em continuidade, o que acarreta uma lógica não linear de localização específica no tempo e no espaço, que geralmente deriva desse tipo de edição. Ao invés disso, utilizam-se “associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais” (NICHOLS, 2010, p. 138), exatamente como podemos perceber em *Pina*, através de transições constantes entre cenas das recriações das obras de Bausch, depoimentos dos bailarinos e homenagens destes através da própria dança.

No que se refere ao posicionamento dos atores sociais no filme, Nichols (2010) destaca que eles

[...] raramente assumem a forma vigorosa dos personagens com complexidade psicológica e uma visão definida do mundo. As pessoas funcionam, mais caracteristicamente, em igualdade de condições com outros objetos, como a matéria-prima que os cineastas selecionam e organizam em associações e padrões escolhidos por eles. (NICHOLS, 2010, p. 138).

Assim, o que interessa no filme *Pina* não é a identidade dos bailarinos, mas a relação que cada um deles estabelece com a dança, com o movimento e com Pina Bausch, e uma prova disto é a ausência de créditos à medida que a imagem dos dançarinos aparece justaposta a seus respectivos depoimentos em voz *over*.

Sendo assim, através desses recursos, os documentários poéticos preocupam-se mais em enfatizar um estado de ânimo, tom e afeto do que em explicar e demonstrar conhecimento ou apresentar ações persuasivas em relação ao objeto explorado. E é essa a forma escolhida por Wenders para prestar uma homenagem cinematográfica a Pina Bausch.

Entretanto, a classificação de um filme como pertencente a certo modo de produção não precisa ser total. As características de um determinado modo de produção podem ser apenas dominantes no filme, dando estrutura ao todo do documentário, mas

não restringindo a liberdade de criação do cineasta (NICHOLS, 2010). De acordo com Ramos (2008), é admitida, na contemporaneidade, uma dilatação do campo documental no que diz respeito ao cruzamento deste com novas formas de expressão artística, mediadas pela tecnologia digital. Sendo assim, parafraseando o autor (RAMOS, 2008, p. 71) quando ele fala acerca de videoclipes, nada impede que narrativas documentárias incorporem videodanças como material expressivo.

A partir da definição de videodança como o desenvolvimento de um trabalho coreográfico, que pode ser tanto corporal, como através de objetos e/ou recursos fílmicos, concebido única e exclusivamente para acontecer numa tela, é possível classificarmos as homenagens a Pina dançadas pelos seus bailarinos como pequenas videodanças inseridas no documentário. Esse recurso contribui para a corroboração da força expressiva de *Pina*, assim como das características do documentário poético de criação de um estado de ânimo, tom e afeto, como dito anteriormente.

Esse estado criado pela poeticidade do documentário *Pina* nos faz ler esta obra de Wenders como um trabalho, antes de tudo, artístico, que suscita reflexões acerca da construção da memória da dança através da própria dança, a exemplo de dançarinos, coreógrafos ou performers que têm se interessado por pensar em questões históricas por meio de seus próprios projetos poéticos. Nessa forma de elaborar uma memória em dança, está pressuposta a variedade de histórias a serem contadas a partir dos variados pontos de observação, o que converge com perspectivas mais atuais da História, como discutiremos a seguir.

História e memória em dança

Construir uma memória da dança é lidar com a mesma impossibilidade com a qual a História como um todo se depara: o acesso ao que realmente aconteceu. Como argumenta Benjamin (1987, p. 224),

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. [...] Articular o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.

A História, como uma escritura que se vale de reminiscências, depara-se com a constatação, como o faz Derrida (2004, p. 345), de que “o intervalo entre a coisa mesma e a sua reprodução, por fiel que seja esta, só é percorrido por uma translação”, na qual a determinação do primeiro signo como uma imagem impede que acessemos as sensações originárias, substituindo-as por meras representações. Dessa forma, o historiador deve

contentar-se em aceitar a impossibilidade de “dizer a verdade”, mas ser fiel a uma “intenção de verdade” (RICOEUR apud BARROS, 2011, p. 208).

Semelhantemente, a história da dança se constrói de vestígios, reminiscências, tais como registros em vídeo, fotos, programas, cartazes, depoimentos, notas de processo criativo, etc. Sua “intenção de verdade” não é coincidente com uma das formas como mais comumente ela tem sido feita: através, por exemplo, da organização cronológica de obras e artistas. A discussão sobre a suficiência, ou não, dessa forma de compor uma história da dança é acompanhada pela proposição de que múltiplos pontos de partida podem ser adotados:

Além das abordagens frequentes que partem da história de bailarinos, de coreógrafos, de obras, podem-se incluir pesquisas relacionadas, por exemplo, à história das transformações de expressividade na dança. Vemos aí uma pluralidade de abordagens potencialmente capazes de revelar diferentes histórias. Nesse sentido, nosso interesse, como pesquisadores, não está voltado apenas à narração de uma história, mas à construção de diversos pontos de observação capazes de trazer à tona diferentes “histórias”. (TORRES, 2008, p. 171).

Além disso, a exemplo do foi realizado pelos *Archives Internationales de La Danse* (AID)⁵³, novas formas de construir história podem ser propostas, considerando a coerência entre a escolha das fontes e das metodologias e o “tipo de percepção e compreensão do pesquisador sobre a dança estudada” (TORRES, 2008, p. 169). Alguns dançarinos e coreógrafos têm tido um papel central no processo de mudança das possibilidades de abordagem histórica da dança, partindo de pressupostos como a importância da história da dança para que o artista pense em sua “própria *experiência* como objeto e instrumento de conhecimento” (TORRES, 2008, p. 168). Através de trabalhos artísticos que consistem, ao mesmo tempo, em projetos que discutem memória em dança, parecem lançar a questão: “como a dança pode, ela mesma, ser um *arquivo vivo*, suporte para a memória e ainda contribuir para a reflexão sobre sua história?” (TORRES, 2008, p. 173). Trata-se de obras artísticas que remontam ou homenageiam ou dialogam criticamente com obras mais antigas.

Helen Thomas (2004) discute as nuances entre noções como reconstrução, recriação e reinvenção em dança, descrevendo os diferenciados graus de fidedignidade a uma obra original; ou ainda, de intencionalidade em atualizar tal obra, por exemplo,

53 Fundados por Rolf de Maré (1988-1964) na década de 1930, com o objetivo promover a dança em diversos tipos de atuação, segundo Torres (2008, p. 173), os AID “instigaram à reflexão e lançaram proposições concretas em relação à história, à pesquisa e à prática da dança, valorizando perspectivas multidisciplinares e ações coletivas. E o mais importante: à busca de novas maneiras de produção de conhecimento relacionadas às especificidades da dança”.

para as demandas de um público contemporâneo. As finalidades ao se retomar um trabalho artístico podem ser as mais diversas: desde a preocupação em se aproximar ao máximo de uma obra original para recuperar certa unidade documental (mesmo que apenas aproximada); até o propósito de referir-se criticamente a um trabalho antigo, para dele problematizar questões de variadas ordens, a partir das necessidades de um determinado performer, ou mesmo da plateia:

A remontagem de uma dança, que se limite à precisão formal, pode correr o risco de não perceber a problematização intrínseca da obra em seu tempo e mesmo suas transformações ao longo do tempo. De modo contrário, a valorização extrema de intenções e propósitos de uma dança, sem o devido mergulho nas questões formais e estéticas, pode deixar de lado aspectos imprescindíveis à compreensão da obra. (TORRES, 2008, p. 173).

A temática da remontagem em dança precisa ser levada em conta na discussão sobre o documentário *Pina*, que opera também com esta noção, ao recriar quatro obras do Tanztheater Wuppertal. À esteira de vários trabalhos artísticos que trabalham com memória em dança, o filme põe em evidência a memória dos bailarinos, da coreógrafa e a experiência do público, além de conseguir, especialmente através dos recursos como a tecnologia 3D, a edição e o hibridismo entre gêneros audiovisuais, trazer “reflexões importantes sobre as maneiras de recriar obras do passado” (TORRES, 2008, p. 173).

A seguir, discutiremos como o filme *Pina* articula artisticamente a realidade que ele evoca, provocando instigantes reflexões tanto acerca do cinema, sobretudo, sobre o gênero documentário, quanto acerca das possibilidades de a memória da dança dar-se através da própria dança como um arquivo vivo que estabelece conexões renovadoras entre um passado revisitado e o presente. Abordaremos, ainda, a poeticidade do documentário de Wim Wenders, cujo foco recai sobre antigos interesses de seu cinema em aspectos como o movimento, como responsável por produzir inquietações sobre a memória em dança.

Pina: a poeticidade do movimento em memória

Pina, como um documentário poético, traz potencialmente a possibilidade de trabalhar com memória da dança afinada com abordagens mais atuais da História e com os próprios meios utilizados por Pina Bausch, tanto em seus processos criativos para a construção de novas obras quanto para a reconstrução de trabalhos de seu repertório.

Na criação de suas peças de dança, desde a montagem de *Blaubart* (*Barba Azul*, 1978), Pina Bausch passa a utilizar um método de perguntas para induzir a participação de seus dançarinos nos processos criativos:

[...] a coreógrafa apresenta-lhes uma questão, um tema, uma palavra, um som, ou frase: “Falando com uma flor”, “luto”, “Ah”... Em resposta a tais estímulos, os dançarinos improvisam em qualquer meio desejado: movimento, palavras, sons, uma combinação de elementos. Algumas questões devem ser respondidas em forma de movimento. (FERNANDES, 2000, p. 42-43).

O especialista em Pina Bausch, Nobert Servos (2007, p. 188), ressalta que este método, que constitui a chave para todas as produções da coreógrafa alemã, também “coloca um desafio particular [...] quando as obras são reconstruídas”⁵⁴, prática frequente do Tanztheater Wuppertal. Para que as coreografias não caíssem na rotina, Bausch defendia que, na ocasião das reconstruções, o método de perguntas deveria ser retomado, para que se recuperassem as motivações particulares dos movimentos, pois, segundo ela, “os passos sempre vinham de algum outro lugar; eles nunca vinham das pernas” (PINA apud SERVOS, 2007, p. 187-188).

Wim Wenders, juntamente ao elenco do Tanztheater Wuppertal, remonta quatro obras do repertório deste grupo: *Café Müller* (1978), *Das Frühlingsopfer* (*A Sagração da Primavera*, 1975), *Vollmond* (*Lua Cheia*, 2006) e *Kontakthof* (*Pátio de Contatos*, 1978, 2000, 2008). Através da intercalação dos trechos dessas remontagens com os depoimentos dos bailarinos em voz *over* e passagens que constituem homenagens dos mesmos à coreógrafa através de suas danças, nas quais o método de perguntas foi utilizado (PINA, 2011b), o cineasta nos faz ver essas remontagens atravessadas pela retomada do método criativo de Bausch. E, dessa forma, *Pina* constitui uma narrativa histórica acerca da dança afinada com um entendimento de que apenas os relatos escritos ou orais não seriam suficientes para reavivar uma memória da dança. Para tanto, o filme valoriza a memória da coreógrafa e dos bailarinos, utilizando, por exemplo, imagens de arquivo com comentários sobre as criações ou partes dançadas por Pina; ou ainda, colocando bailarinos numa condição de distanciamento em relação ao espaço cênico da montagem de *Café Müller*, através da observação de uma maquete do cenário em miniatura, para tentar recompor intenções passadas daquela criação. Além disso, é valorizada a experiência do público, através das reminiscências do próprio cineasta acerca de seu deslumbre frente à obra bauschiana e a um antigo interesse seu pelo movimento.

Esse interesse pelo movimento, ou mesmo pelo deslocamento, já foi objeto de discussão em estudos sobre o cinema de Wim Wenders, a exemplo de Laub (apud DUARTE, 2001, p. 85), que o aponta como o “cineasta do movimento”:

A maior parte do que fez se traduz na análise do movimento e suas conseqüências. Mas movimento, em sua cartilha, é um conceito de

////////////////////////////////////

54 Tradução nossa do inglês.

amplitude maior que o mero deslocar-se, ato caro aos seus principais personagens: é, mais que isso, a velocidade como contraponto do plano estático, o diálogo em contraponto ao silêncio [...]. (LAUB apud DUARTE, 2001, p. 85-86).

Na esteira de filmes como *Paris, Texas* (1984) e *Asas do Desejo* (1987), nos quais Wenders realiza uma estreita conexão entre o movimento e o olhar cinematográfico (DUARTE, 2001), em *Pina* esta conexão acontece por um interesse renovado pelo movimento. Ao passo que em filmes anteriores o olhar cinematográfico revela a perspectiva de personagens como anjos, andarilhos e viajantes, no documentário em homenagem à Pina Bausch, o movimento dançado faz com que o foco se alterne do ponto de vista do público aos dos dançarinos e, ainda, do coreógrafo, tanto através do movimento de câmera como do uso da tecnologia 3D.

Wenders nos faz vivenciar um “efeito de realidade” enquanto público presencial, colocando-nos, através do 3D, em meio a uma plateia de teatro. Em outros momentos, faz-nos migrar à condição de dançarinos, capazes de sentir a proximidade “material” de elementos do cenário (a cortina que passa em nossos rostos), bem como dos corpos dos demais bailarinos. Para isso, também faz uso de um guindaste que sustenta a câmera e a faz deslocar-se da plateia ao palco e, dentro deste, em meio à tessitura coreográfica.

Em elementos como esses, podemos localizar a poeticidade do documentário *Pina*, e, juntamente a isto, o seu maior interesse em produzir um efeito de realidade em detrimento da defesa de uma ideia de verdade, assumindo, dessa forma, a inventividade do discurso histórico ao lidar com a memória: “entre os dispositivos da ficção que minam a intenção ou a pretensão de verdade da história, capturando suas técnicas de prova, deve-se colocar o “efeito de realidade” definido por Roland Barthes ([1968] 1984) como uma das principais modalidades da “ilusão referencial” (CHARTIER, 2010, p. 27).

A exploração do movimento através de recursos tecnológicos já se manifestara na trajetória filmográfica de Wim Wenders, por exemplo, em *Until the end of the world* (*Até o fim do mundo*, 1991), quando se valeu das “potencialidades plásticas do sistema digital – HDTV – justapostas com imagens fotoquímicas” (DUARTE, 2001, p. 104) a fim de levar a referida exploração ao extremo. Já, em *Pina*, o interesse pelo movimento é potencializado pelo uso da tecnologia 3D, que, por se referir a uma memória em dança, procura nos proporcionar a “ilusão referencial” da sensação do movimento, ao invés de nos fazer confrontarmos-nos meramente com sua representação.

Ainda como parte da poeticidade que promove uma memória *em* dança, mais do que uma memória *da* dança⁵⁵, o documentário de Wim Wenders exacerba seu teor

////////////////////

55 Essa distinção é feita por Torres (2008).

artístico através da valorização da imagem, seja pelas paisagens urbanas em seu aspecto modernizado; seja pela exuberância de ambientes rurais; ou, ainda, pela “grandiosidade teatral” dos cenários bauschianos. Como se incorporando a compreensão de que “o forte impacto visual e auditivo” (FERNANDES, 2000, p. 18) das peças de Bausch não caberia apenas no palco, ou entendendo que os corpos dos bailarinos são povoados pela memória dos ambientes sociais, Wenders desloca alguns acontecimentos dançados para a paisagem de Wuppertal, em passagens que podem ser interpretadas como pequenas inserções do gênero videodança na estrutura global desse documentário.

Assim como trabalhos artísticos em dança que têm se interessado por se constituírem como projetos de memória *em* dança, *Pina* lança um olhar sobre as obras do Tanztheater Wuppertal fazendo uma conexão entre elas e o presente, a partir do atual sentimento dos bailarinos diante da ausência da coreógrafa.

Considerações finais

O documentário poético apresenta uma fronteira frágil em relação a um projeto artístico e é como tal que *Pina* opera de forma semelhante a performances em dança que têm manejado a noção de memória pressupondo a insuficiência dos relatos escritos na produção de história da dança. É pelo próprio movimento que a memória se estabelece. Isso parece ser a motivação de todos os recursos utilizados por Wim Wenders para potencializar o movimento, como o meio frente ao qual as palavras parecem menos expressivas.

Em contraste a um contexto de inúmeros filmes que usam a tecnologia 3D para alcançar sucesso de público, entretendo-o e produzindo nele a adrenalina de um confronto virtual de corpos, objetos, velocidades, etc., pudemos constatar que, em *Pina*, esse recurso manifesta aspectos sensíveis da dança (como a presença dos dançarinos), um grande respeito pelo espaço físico do teatro e a potência dos movimentos em dança na criação de novas metáforas.

Talvez pelo que o uso de 3D não tem a intenção de promover no filme de Wim Wenders, é que possamos entender por que filmes dessa natureza durem tão pouco em salas comerciais que dispõem do recurso de terceira dimensão. E, assim, tenham que migrar rapidamente para salas alternativas de exibição, ainda que suprimindo justamente o elemento que o cineasta encontrou, depois de tanto tempo, para fazer jus à “arte única de movimento de Pina Bausch”, acreditando que “incorporando a dimensão do espaço” poderia “ousar trazer para a tela de forma adequada a dança-teatro de Pina Bausch”⁵⁶ (PINA, 2011b).

////////////////////

56 Tradução nossa do inglês.

Tendo em vista a compreensão de que a imagem do passado perpassa veloz, são as próprias palavras de Bausch, ao início e ao final do filme, que estabelecem o ponto de observação ou a moldura a partir do qual sua memória é retomada por Wim Wenders: a eficácia da dança quando os sentidos escapam ao verbal; e, ao mesmo tempo, a afirmação da vida através do movimento. “Dancem, dancem, ou estamos perdidos!” (PINA, 2011a).

Referências bibliográficas

BARROS, José D’Assunção. *Teoria da história*. Vol. IV: Acordes historiográficos: uma nova proposta para a teoria da história. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, volume 1: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

COLUCCI, Maria Beatriz. Olhares expressionistas em Wim Wenders. *In: LUMINA*, v. 2, n. 2, julho-dezembro, 1999, Juiz de Fora: UFJF, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DUARTE, Maria Isabel de Paiva. *O pós-modernismo em Wim Wenders: vôos e viagens*. Recife: UFPE, 2001. Dissertação (mestrado), Programa de Pós-graduação em Comunicação, UFPE, 2001.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.

HERCOLES, Rosa Maria. *Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre a dança*. 2005. 138 f. Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 5. ed. Campinas: Papyrus, 2010.

PENAFRIA, Manuela. *Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo*. Covilhã/Portugal: Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, 1999. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php?html2=penafria-perspectivas-documentarismo.html>. Acesso em: 03 maio 2012.

PINA. *Direção e roteiro: Wim Wenders. Berlim: Imovision*, 2011a. 1 filme (106 min.), digital 3D. Legendado.

PINA: a film ABOUT Pina Bausch by Wim Wenders. Alemanha, 2011b. Disponível em: <www.pina-film.de/en>. Acesso em: 29 abr. 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

SERVOS, Norbert. What the body remembers: how Pina Bausch keeps her repertoire in shape. In: GEHM, Sabine, HUSEMANN, Pirkko, VON WILCKE, Katharina (eds.). *Knowledge in motion: perspectives of artistic and scientific research in dance*. New Brunswick and London: Transaction, 2007. pp. 185-191.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. *Dramaturgia na Dança-Teatro de Pina Bausch*. 2009. 136f. Dissertação (Mestrado em Artes)– Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

THOMAS, Helen. Reconstruction and dance as embodied textual practice. In: CARTER, Alexandra (ed.). *Rethinking dance history: a reader*. London and New York: Routledge, 2004. pp. 32-45.

TORRES, Vera. *Dança, história e memória*. In: PEREIRA, Roberto, MEYER, Sandra, NORA, Sigrid (orgs.). *Seminários de dança - história em movimento: biografias e registros em dança*. Caixias do Sul: Lorigraf, 2008. pp. 165-178.

CARTEMA *Documento*

Ariano Suassuna

**Dois Servos da Natureza:
A pintura de Francisco Brennand
e Aloisio Magalhães vista por um
escritor**

*Conferência pronunciada a 29 de outubro
de 1955, na sede da Associação de Cultura
Franco-Brasileira, no Recife.*

Dois Servos da Natureza: A pintura de Francisco Brennand e Aloisio Magalhães vista por um escritor

É talvez de estranhar, neste “mundo de clarezas definidas”, em que as artes, antes reunidas sob o signo comum da poesia, parecem definitivamente separadas, que um escritor, deixando de lado o campo em que procura se especializar, se atreva a pesquisar noutro que lhe é estranho, para estudar a obra de dois pintores. Mas, a obedecermos às tendências que dominam atualmente no campo das artes, dentro de pouco tempo teremos uma situação em que somente os pintores falarão de pintura, somente os poetas estarão autorizados a falar de poesia, e em que as artes estarão para sempre enclausuradas numa pureza estéril, talvez mortal para elas.

De modo que é uma tendência natural de defesa procurar e amar outras artes que não a sua, pois quero declarar, logo de início, que absolutamente não concordo com aquele modo de entender, e que, se bem que esteja convencido de que cada arte tem seu objeto natural, há uma enorme liberdade de escolha dentro de seus meios e uma maior ainda possibilidade de amor e troca entre elas.

A obra dos dois pintores que vamos analisar é, aliás, um exemplo típico do que aqui se afirma, da liberdade de escolha dos meios, e o fato de que o convívio entre as artes, em geral, é proveitoso para cada uma delas, em particular, explica meu interesse pela pintura dos dois jovens mestres pernambucanos. É impossível negar o proveito que decorreu para a obra de alguns escritores, entre os quais se poderia citar Stendhal e Proust, de seu amor pela pintura. É como se esses mestres, no limiar de suas obras, prestes a dizer adeus ao mundo das coisas para se envolverem a fundo no das paixões humanas, povoado de sombra e como que votado à condenação, quisessem ainda manter uma ligação com o outro, o da natureza menor, através de seus irmãos que nele permanecem e por intermédio de quem pudessem guardar sua primitiva fidelidade às coisas da natureza – águas, frutos, árvores, coisas e animais.

Justifica-se, assim, que um escritor fale de pintura, ainda que corra o risco de ser considerado herético pelos próprios pintores de quem fala, e mais ainda quando se trata de alguém que tem, desde muitos anos, guardado fielmente seu amor por essa arte sutil e gloriosa, e quando o assunto sobre que se detém é a obra de dois artistas de sua geração, obra cuja importância se acentua dia a dia e que o toca profundamente, tanto por suas

qualidades excepcionais, como por nele encontrar uma ressonância especial, uma profunda identidade de anseios e aspirações a qual, tendo começado desde seus mais verdes anos de artista, só se tem firmado com o tempo.

Aqui é o caso de se perguntar se essa voz, assim interessada, não será parcial. Creio porém que o caso não é de se julgar a obra desses dois pintores: seria antes uma tentativa de compreensão e de esclarecimento. Se a obra de um artista só pode ser julgada pelo tempo – o que já me parece discutível – isso não implica em que seus contemporâneos não possam e devam ter dela uma opinião ou manifestar sua emoção diante daquilo que ela representa.

Acresce que uma coisa posso afiançar: falando da obra de Aloisio Magalhães e de Francisco Brennand, asseguro que encaro o trabalho desses dois pintores com a mesma severidade e com o mesmo amor que sempre empreguei na crítica do meu, de tal modo sinto-me identificado com eles. Posso, desse modo, manter uma certa imparcialidade que, à falta de outro motivo, seria resultado de uma dedicação fiel e desinteressada, de uma observação de mais de dez anos, de uma convivência quase diária e que só me tem sido proveitosa.

Como já se deve ter observado pelos trabalhos expostos⁵⁷, cada um desses dois pintores tem seus próprios meios de expressão, afastando-se bastante um do outro, sob certos aspectos. Sentimos que cada um deles tem suas qualidades originais, suas tendências diferentes, seu mundo à parte, como não podia deixar de suceder, tratando-se de dois artistas autênticos. Sentimos sobretudo que Aloisio Magalhães se inclina mais para a pintura de paisagem, na qual predomina uma visão como que distanciada, panorâmica da natureza, enquanto que Francisco Brennand procura antes uma visão íntima e aproximada do objeto, tendo ainda uma acentuada preferência pela figura humana.

Para empregar uma fórmula meramente didática – um tanto esquemática e rígida, como toda fórmula, mas que tem o mérito de simplificar as coisas para um melhor entendimento – diria que cada um deles segue uma das duas tendências que se podem delinear na pintura contemporânea, após a chamada ruptura que o fim do século passado e o começo do atual causaram nesse domínio. Após essa ruptura, colocaram-se de um lado os pintores chamados abstratos e os de tendência abstrata; do outro, os figurativos.

Esses nomes facilitam o entendimento e o agrupamento de inclinações e acredito que, somente por isso, se justificam. Mas causam também muita confusão às pessoas desprevenidas, de modo que é preciso alertar essas pessoas sobre eles.

////////////////////////////////////

57 Esta conferência de Ariano Suassuna foi proferida durante a abertura de uma exposição dos dois pintores analisados, realizada na sede da Associação de Cultura Franco-Brasileira, então situada à Rua Dom Bosco, nº 1367, no Recife (Nota dos editores).

Gostaria de apresentar o problema, antes de me deter sobre a pintura de nossos dois artistas, propriamente, a fim de definir certas posições e certas palavras que terei de empregar aqui.

Em princípio, pode-se ligar a primeira tendência – a corrente dos pintores abstratos e de tendência abstrata – à pintura medieval e à primitiva, e a segunda – a dos figurativos – à Renascença.

Como exemplo dessa pintura figurativa da Renascença, à qual se ligam em maior ou menor grau, direta ou indiretamente, todos os pintores de figuras, eu apresentaria um quadro que me é muito caro, “Tarquínio e Lucrecia”, de Ticiano. Talvez se encontrassem outros mais típicos e até mais valiosos, mas este quadro, além de sugestões de toda espécie e de suas qualidades plásticas intrínsecas, plantea o da redução dos elementos pictóricos, que apaixona todos os pintores contemporâneos. Para não complicar muito a exposição, direi que os elementos tradicionais de um quadro são a linha, a cor, o volume e a luz, devendo ainda se encarar no quadro, dada a sua importância na estrutura, a composição, isto é, a maneira de dispor esses elementos em relação entre si.

Os quadros renascentistas, em sua maioria quase absoluta, apresentam esses elementos perfeitamente dissociados, segundo se pode ver no quadro de Ticiano ou na “Leda”, da escola de Leonardo, por exemplo.

Se acentuo esse fato é porque ele me parece de excepcional importância, para a compreensão da pintura figurativa, que, de modo geral, acompanha nesse ponto os renascentistas, assim como para a da abstrata, que dela se afasta, reduzindo os elementos tradicionais.

Na verdade, quem quer que venha a se deter na contemplação de um quadro da Renascença, virá a ter essa ideia de harmonia e de volutuosidade, conseguida através de belos corpos sabiamente iluminados, em que uma suave luz de ouro, egressa de não sei que crepúsculo, banha corpos jovens docemente reclinados na sombra. Uma pintura cheia de sugestões e de nuances de toda espécie, sugestões que seriam hoje talvez recusadas como estranhas à pintura. É Leda com seu olhar enigmático e sorridente, povoado de malícia e de matizes, voltando os olhos para um lado a fim de escondê-los da vista do cisne que acaba de possuí-la e de ocultar o mistério de sua intimidade a quem a tocara tão de perto. É Tarquínio abatendo-se sobre essa forma arredondada e dourada, como a própria imagem da vida cálida e fugitiva que ele quisesse captar, emergindo ambos da sombra, como se tivessem sido não pintados mas evocados pelos toques seguros desse pincel que a mão de um velho sorridente manejava, cheio de compreensão e amor diante das paixões humanas que ele conhecia e perdoava, de amor e compreensão pela carne das mulheres e dos jovens, a que dava igual tratamento, apenas sugerindo a separação

através dos toques mais acobreados com que tratava esta, como se quisesse assim, apesar de todo o seu amor pelas mulheres, declarar alto e a bom som seu culto pelo objeto, seu amor pela natureza, mais comovente ainda para nós quando nos lembramos de que ele ia morrer em breve, de que tinha perfeita consciência desse fato e queria, ainda assim, cantar uma última vez a vida e a juventude.

Ouçamos o renascentista por excelência, Leonardo, falando a respeito de sua arte:

“Que é corpo sombreado, que é a sombra primitiva, que é a sombra derivada e que é a luz? É treva, luz, cor, figura, ubicação, distância, proximidade, movimento, repouso, coisas todas que o espírito pode compreender sem necessidade de nenhum processo manual. Tudo isto forma a ciência da pintura que penetra no *espírito dos contempladores*... Em pintura deve-se fazer as figuras de tal maneira que o contemplador possa conhecer facilmente, por seus gestos e ademanes, o *conceito de sua alma*. Se você tem que fazer um bom homem falando, faça com que seus gestos sejam aqueles que acompanham as boas palavras. As mulheres devem ser representadas com atitudes de sensitiva, com as pernas juntas, os braços reunidos, a cabeça um pouco baixa e inclinada para um lado. O supremo prazer dos pintores consiste em repetir os mesmos motivos, os mesmos rostos, maneiras e roupagens, numa história idêntica, assim como em fazer a maior parte dos rostos à semelhança do de seu autor. Muitas vezes isto me encheu de admiração, porque não conheci um só que em todas as suas figuras não parecesse ter posado pessoalmente para elas”.

Se atentarmos para alguns desses conceitos, teremos uma ideia das diferenças que separam nosso tempo da Renascença. “O espírito pode compreender”, “o conceito de sua alma”, “as mulheres com atitudes de sensitiva, com as pernas juntas, os braços reunidos” etc. Através dessas palavras entramos em contato com uma pintura intelectual e conceptiva, riquíssima em sugestões que hoje seriam consideradas estranhas à pintura, uma pintura que procurava a verdade na harmonia, através do amoroso estudo da vida e da natureza em todas as suas formas, com um verdadeiro culto pela figura humana, como se pressentisse que ela era, de entre todas as obras da criação, a mais apta a sugerir, a significar, aquela que oferece a maior possibilidade de ritmo, de harmonização dos contrastes, de conflito e de amor. Uma pintura em que os elementos tradicionais se encontram, perfeitamente dissociados e recebendo igual tratamento, para que o pintor pudesse se servir do maior número de meios a seu alcance, tendo, como tinha, muito a sugerir e a glorificar.

Quanto à pintura da outra tendência, deve-se chamar a atenção para dois fatos, que se referem também a esses elementos: em primeiro lugar, há predominância de um deles, a cor, sobre todos os demais. A linha e a composição são arbitrarias, subordinadas tão somente ao gosto do pintor. Assinala-se ainda uma tendência para achatar a pintura,

em detrimento do relevo, a fim de dilatar as superfícies e possibilitar a sua exploração através da cor. Esta absorve a luz, que se confunde com ela, numa valorização igual dos planos. Tudo isso tem como resultado a abstração, em maior ou menor grau, de acordo com a arte de cada um.

É interessante verificar como, do mesmo modo que a pintura renascentista já continha em si esses elementos absolutamente diferenciados, a medieval e a primitiva já se encaminhavam para a abstração. E deve-se também dizer que a arte de nosso tempo é antes ligada a essa pintura de tendência abstrata do que é figurativa. Mas é conveniente lembrar também que em qualquer tempo encontraremos pintores amados pelas duas correntes. Um Piero della Francesca, um Cézanne, um Vermeer de Delft, que conseguem uma abstração talvez inigualada pelos que a procuram, fazendo-o através da figura, não de se constituir sempre numa advertência contra as fórmulas e contra os que a elas se apegam, em separações e conflitos estéreis que a nada levam. Porque, sejam quais forem as diferenças de temperamento, de escolha de meios, de elementos predominantes, de achados puramente plásticos ou sugestivos, todos os pintores (com exceção dos abstracionistas sectários e acadêmicos) têm um terreno comum em que chegam forçosamente a se encontrar: o amor pelo objeto, na natureza, e o amor pela matéria, no quadro.

É aí que os pintores se entenderão, sejam quais forem suas inclinações, e há de ser sempre uma honra para o nosso tempo ter efetuado aquela ruptura sem deixar de reconhecer a legitimidade das tendências mais diversas, permitindo um campo largo em que cada criador pode exercer à vontade a sua liberdade, para enriquecimento da pintura e florescimento das vocações mais diversas.

Ouvimos o que disse Leonardo sobre a pintura, como suas preferências eram pela pintura de sugestões, pelo amor da figura, pelo estudo dos mestres, pela observação, pela pintura como deleitação da vista e do espírito, na sua qualidade de arte tão intelectual como qualquer outra. Ouçamos porém o que diz ele sobre a forma:

“O espírito do pintor deve ser semelhante ao espelho que se transforma sem cessar, de acordo com a cor das coisas que reflete e que se enche de tantas imagens quantos são os objetos que estão perto dele. Sabendo disto, você não poderá se considerar bom pintor se não for mestre universal, capaz de imitar com sua arte todas as qualidades das formas que a natureza produz. Não deixarei de dizer, entre meus preceitos, uma nova invenção de teoria, ainda que pareça mesquinha e quase ridícula, porque ela é muito apropriada e muito útil para predispor o espírito às mais variadas invenções. Eis aqui de que se trata: se você olhar certos muros manchados e feitos com pedras misturadas, supondo que tenha que fazer alguma obra, poderá ver ali, sobre esse muro, os simulacros de países diversos, com suas montanhas, seus rios, suas rochas, suas árvores, suas planícies, os grandes vales, as colinas e muitos diversos aspectos. Poderá ver nele batalhas e vivos

movimentos de figuras, rostos estranhos, vestiduras e mil coisas mais [até aqui trata-se da pintura figurativa], *que poderá reduzir a formas precisas e úteis*” [e esta é a parte em que Leonardo se revela também formalista, admitindo claramente a redução das formas naturais a outras formas precisas e úteis na pintura].

Creio que não existe pintor, figurativo ou abstrato, que não subscreva essas palavras, pois qualquer um deles, desde que seja um artista autêntico e não se deixe prender por controvérsias, há de ser humilde diante da natureza, seja na procura de formas novas e variadas, seja como sugestão estética, anterior ao quadro, na sua qualidade de fornecedora de cores, de linhas, de composições sempre novas, enfim, como um material selvagem e rico, de onde o artista deverá partir, na sua obra de escolha e de criação. A natureza, no mínimo, fornecerá essa matéria, que o pintor poderá e deverá “reduzir” às formas úteis e precisas de que fala Leonardo.

É essa unidade final que vamos encontrar na obra de Francisco Brennand e na de Aloisio Magalhães, esse ponto comum em que as duas se encontram, sejam quais forem as diferenças de temperamento dos pintores e diferente a orientação que cada um dá à sua pintura, ambas tão valiosas no que se refere à revelação da natureza de nossa região.

Se me é permitida uma notação de caráter particular, assinalaria como ponto de partida da análise que tentamos fazer da pintura desses dois grandes artistas a visão de um trecho de paisagem nos arredores do Recife. Creio que qualquer um de nós, pelo menos uma vez, já se deixou encantar com um desses recantos que a nossa cidade e a região que a cerca nos proporcionam num dia de verão, em que a luz do céu é absolutamente azul e transparente, o céu incomparável do Recife e de Olinda, puro e brilhante como um sinal da eternidade; se me é permitida essa evocação pessoal, fugindo um pouco ao tom que de ordinário se exige numa conferência como esta, evocaria essa lembrança pessoal como ponto de partida deste estudo, uma lembrança em que se deveria fazer especial referência a uma água azul turquesa, refletindo um céu de lápis-lazuli, uma água mais escura do que o céu, rasa, imóvel, pura, como se tivesse sido recortada na pedra que lhe dava a cor, especialmente para a terra avermelhada sobre que repousava, céu e água puros e imóveis, sendo que o céu tranquilo e distante, e a água avistada por entre a folhagem de esmeralda dos cajueiros, que o sol fazia cantar em sua refulgência, folhas duras e geométricas, mas com uma limitação que os raios vivificavam, a um tempo rígidas e vibrantes, sob o sol do começo do crepúsculo. A tarde fora violenta, mas a obliquidade atual do sol já deixava o leito vermelho da estrada na sombra, se bem que um pouco acima dele dançasse uma luz dourada e suave. Alguns animais – cabras e ovelhas – pastavam ao lado e então as rodas do carro ergueram uma nuvem de pó de cobre e de ouro, a que logo o sol começou a transfigurar, móvel, solene, e, no entanto, comovedor e plácido, um canto sóbrio, capaz de evocar as iluminações mediterrâneas e que, ao mesmo tempo que enriquecia a luz do sol, dançante sobre a estrada, era por ela enriquecido, num comércio

misterioso e sagrado como aquele que deve ter acontecido entre Danae e sua chuva de ouro. Uma luz que tudo sugeria e que tudo parecia consentir e tornar possível, com a só exigência da beleza, mas que tivesse sido posta, com seus tranquilos animais, com sua relva de ouro, com todo o seu convite à volutuosidade e ao prazer, diante do esmalte da água e da folhagem, para ser corrigida e equilibrada, num apelo à harmonia, como que a exortar-nos e advertir-nos de que a sensualidade, as doces formas reclinadas, a suave luz do crepúsculo e os sentimentos que lhe são próximos, levam a um esquecimento e a uma indolência que é preciso pelo menos temperar sabiamente, numa tentativa de equilíbrio que é uma herança e um exemplo que os antigos nos deixaram.

É assim que, se me fosse permitido ligar estas palavras a um sentimento tão pessoal, tomaria a visão dessa paisagem como ponto de partida da análise da obra de Francisco Brennand e de Aloisio Magalhães. É como se este fosse fiel àquele primeiro aspecto da paisagem entrevista e a outros que lhe são próximos, e aquele ao segundo, por suas ligações tradicionais e por sua arte povoada de sugestões, se bem que, de acordo com a advertência que fiz de início, não haja separação efetiva entre as duas.

Seguindo esse roteiro, que, a exemplo do que acontece com os pintores, me foi fornecido pela natureza, gostaria de mostrar a pintura de Aloisio Magalhães ligada às formas mais exatas da paisagem. Uma pintura cheia de harmonia e de pureza, em que a natureza aparece como que sintetizada e purificada, sob uma visão por assim dizer aérea da paisagem, ora mais patente, ora mais reduzida às formas precisas de que fala Leonardo, formas que dão a impressão de terem brotado espontaneamente, de uma visão anterior ao quadro. E é talvez muito sugestivo o fato de que, quando o pintor achou o caminho que ora percorre, deu a todos os que o acompanhavam de perto a impressão de ter achado um tesouro por acaso, tamanha era a diferença entre a primeira fase, em que caminhava tateando, e a pintura surgida de repente, perfeita e sóbria, como obra da idade madura. Mas estaria enganado quem assim pensasse, porque enquanto desempenha suas funções cotidianas, enquanto se diverte, ama ou sofre, mesmo enquanto dorme, o trabalho subterrâneo do artista continua, invisível mas incessante e, no caso particular de que trato, Aloisio Magalhães trabalhava em silêncio, impregnava-se da vida e das formas de nossa paisagem, estudava e observava. Viveu assim mais de um ano, creio, depois de sua volta da Europa, que constitui um marco em sua pintura. Um dia, enfim, tinha realizado sua síntese e estava pronto a começar. E foi o que estamos vendo, essa pintura acabada e serena.

É uma qualidade essencial a nosso tempo – e será sempre sua honra, como já disse – esse largo horizonte que se oferece à liberdade, com uma capacidade de aceitação mais ampla do que as épocas precedentes se atreveram pelo menos a sonhar. Essa conquista, no entanto, não se fez sem sacrifícios. No que se refere à pintura, por exemplo, desapareceram quase inteiramente a emulação e a imitação, não havendo mais lugar para a gran-

de escola, em que a oficina de cada pintor era uma academia, um lugar de aprendizado, em que os novos recebiam a herança que os antigos lhes transmitiam e passavam a dar sua contribuição pessoal à grande corrente que a tradição oferecera.

Isto não quer dizer que a pintura contemporânea não tenha características comuns. Desde o começo que se tentou esboçar aqui algumas de suas linhas mestras mais ou menos comuns, através da valorização da cor, da tendência à abstração – ambas conseguidas pela exploração da superfície e pelo achatamento dos relevos – das ligações com a pintura medieval e com a primitiva e da composição arbitrária, entregue aos achados individuais. E graças a esse predomínio do arbitrário e do individual, pode-se dizer que hoje em dia cada pintor refaz sozinho o caminho da pintura, como se fosse único, legando uma contribuição que ele próprio moldou e que se extingue praticamente com seu criador.

Por outro lado, se se perdeu quase inteiramente a possibilidade de imitação e de emulação tradicionais, é preciso salientar o caráter de grandeza e de coragem que existe nesse terrível isolamento: se o artista, como foi o caso de Aloisio Magalhães, consegue sobreviver à falta de apoio tradicional e acha seu próprio meio de expressão, tem como prêmio uma originalidade talvez desconhecida em outros tempos. E se o número de pintores atuantes é proporcionalmente menor, se mais dura é a escolha, maior é a riqueza plástica, maior a liberdade para os poucos e, com isso, mais fecundo do que nunca o solo pictórico. Essa é talvez a causa de não haver em nosso tempo uma pintura média, capaz de sustentar a arte de uma geração em que não houvesse mestres: a pintura contemporânea, ou viverá da obra dos mestres, ou perecerá. E a prova disso é o deserto que povoa a Europa, após o florescimento extraordinário da Escola de Paris, cujos mestres, Rouault, Matisse, Braque, Picasso, Derain, Léger, estão desaparecendo pouco a pouco sem ninguém que os substitua ou com imitadores sem originalidade e portanto mortos.

É dentro dessa orientação corajosa e deliberadamente escolhida que Aloisio Magalhães caminha afim de expressar aquilo que eu chamaria a sua verdade. Essa verdade ele a procura, em primeiro lugar, através de suas características universais, daquilo que o aproxima da arte de seu tempo. A cor e a luz confundidos, tanto porque essa valorização da cor corresponde a um anseio inato do artista, como por causa da qualidade de nossa luz, a qual, por sua violência, ilumina os objetos de um modo quase uniforme, atenuando as sombras e achatando naturalmente os volumes. Quem quer que olhe um quadro seu, há de notar essa qualidade rara da cor, distribuída em superfícies às vezes dilatadas até a abstração. A composição pessoal, sugerida ao artista pela natureza que o cerca, os telhados, a água, as palmeiras, os trechos de rua de súbito encontrados ou reencontrados e só agora descobertos pelo olhar do pintor, cada vez mais arguto e preciso. O amor da natureza domada. Não servil: antes colaboradora do artista, num intercâmbio fecundo e sem conflitos. O amor ao equilíbrio e à harmonia, traço fundamental de sua personali-

dade, servindo a essa troca com a natureza em que vemos, por exemplo, o artista dando tratamento verdadeiro e adequado a nossos telhados característicos, os quais retribuem esse tratamento oferecendo ao pintor zonas delimitadas e amplas em que pudesse exercer à vontade seu gosto pela cor e procurar se aproximar assim de seu mundo interior. Ou a disposição dos conjuntos comuns à cidade e a seus arredores, fornecendo, com seus motivos, oportunidade para que ele desenvolvesse essa concepção puramente pessoal da composição que faz, ela também, parte desse mundo e que aparece com toda a sua pujança em alguns dos desenhos, seguros e conscientes. Ou ainda a pureza do céu e das águas recebendo seu equivalente pictórico nos quadros, quase todos com água, palmeiras, árvores, céu e telhados, vibrantes, eternos e imóveis, por estarem assim na natureza. E pode-se dizer que o pintor realizou tamanha identificação com a paisagem, que nós amamos sua pintura por reconhecer nela a natureza de nossa região, capital amada do Nordeste inteiro. Mas é ela tão rica em achados pessoais, sendo, como é, uma tentativa de revelação do mundo inteiro do artista, que hoje, ao encontrarmos certos trechos do Recife, passamos a amar o que antes nos passava despercebido e que somente o pintor soube achar. Então acontece o contrário: em vez de descobirmos nossa paisagem em sua pintura, passamos a descobrir quadros seus na paisagem. Porque quanto mais apura seus meios, mais o artista se aproxima de sua verdade e se ele escolhera para pintar exatamente esses aglomerados de telhados, de águas e de palmeiras, fora já porque eles se assemelhavam aos elementos dessa sua verdade interior e profunda. Eram e são elementos de nossa natureza, mas são também a imagem mais aproximada desse seu tesouro particular que, como todo artista, possui e que passa a vida inteira tentando revelar.

É muito difícil precisar e prever nesse domínio, mas creio não estar equivocado quando afirmo que, no caso particular de Aloisio Magalhães, essa verdade se reveste de uma busca da pureza, uma procura da verdade através da maior sobriedade de meios possível, uma verdade a que ele serve e servirá na sua intimidade e no mais profundo de seus anseios profissionais, a que, como todo artista, dedicará o melhor de si mesmo, gastando toda a sua vida no esforço nobre e contínuo de libertá-la de suas impurezas, para apresentá-la, clara e gloriosa, na sua simplicidade final, com sua face sorridente e pura, caráter interior do artista e inteireza autêntica de sua obra. E se pudesse destacar um quadro, para apontá-lo à contemplação e a uma atenção especial, destacaria a “Paisagem Azul”, juntamente com a outra que lhe é tão próxima, realizada com elementos iguais, se bem que com uma luz diferente, a “Paisagem Amarela”, quadros que exemplificam tudo o que quis dizer sobre a arte de Aloisio Magalhães. Patentearia as relações da pintura que esses dois quadros resumem tão bem, com aquela água azul turquesa, entrevista por entre uma folhagem de esmeralda, ambas dispostas de um modo que se poderia chamar “imperativo e brilhante”, pura, sóbria, eterna e sem outra qualidade que não fosse seu valor plástico intrínseco, como se ambos, artista e paisagem, quisessem nos advertir de que o mundo exterior às coisas e íntimo dos homens é irrevogavelmente condenado à impureza. E assinalaria ainda como o artista, partindo da natureza que nos cerca, vai pouco a

pouco incorporando-a à sua arte, caminhando em busca de sua verdade, que é uma verdade sóbria e pura, através dos caminhos de seu tempo, uma arte em que permanecem os elementos da natureza, sintetizados, purificados e por isso mesmo livres. “Procuo narrar com verdade e clareza o que se passa no meu coração. Só vejo uma regra: ser claro. Se não sou claro todo *o meu mundo se aniquila*”, disse o grande Stendhal. Essas palavras, juntamente com as sentenças que escolheu para figurarem junto a seus quadros, esclarecem muita coisa sobre a obra de Aloisio Magalhães, cujo mundo também se aniquilará se ele não for claro e verdadeiro, uma obra que muitos considerarão difícil exatamente por causa de sua simplicidade, harmonia e clareza, num mundo em que essas qualidades se tornam cada vez mais raras. Mas quem quer que tenha amor pela pintura, isto é, quem quer que considere a pintura uma coisa essencial, não deixará de reconhecer nos trabalhos aqui expostos, em primeiro lugar, a originalidade de seus meios, a inteireza da obra, a fidelidade à paisagem por meio de uma visão pessoal dela, a riqueza da cor, a síntese extraordinária realizada entre uma concepção pessoal da composição e os elementos de nossa natureza. E depois, sobretudo nos últimos trabalhos, uma interiorização cada vez mais profunda, que, tendo seu ponto de partida nos achados plásticos que nossa natureza forneceu ao artista, se encaminha no sentido de um despojamento, de uma economia de meios, de uma limpidez e sobriedade que só podem ser fruto de sua aguda consciência pictórica e de um corajoso amor por aquilo que constitui sua verdade.

Fidelidade a seu pensamento, harmonia e equilíbrio, pureza de meios, procura incessante de tudo isso através da simplicidade e do despojamento: eis o nobre escopo da pintura de Aloisio Magalhães e acredito que ele está certo. Não porque ache que a pintura obedeça a esses cânones ou a quaisquer outros, mas porque essa é uma sua inclinação natural, não procurada, e porque vejo o resultado de seu trabalho. Em arte a única verdade é a beleza e a clara simplicidade é uma das mais valiosas pedras de toque dessa beleza e dessa verdade, aqui confundidas numa unidade comovente e perfeita.

Já a pintura de Francisco Brennand seria ligada às formas entrevistadas posteriormente e sugeridas pelos contrastes de luz, pela poeira dourada, pelos tranquilos animais que pastavam, pois tudo isso faz parte do mundo desse outro grande artista, desse seu mundo interior ao mesmo tempo semelhante e oposto ao de Aloisio Magalhães, como não podia deixar de ser e que procurarei sugerir, antes do que delimitar.

Para a compreensão de sua pintura, seria conveniente, antes de qualquer outra coisa, procurar desfazer uma confusão que reina a respeito de um problema em torno do qual se dividem os artistas e que já foi sugerido anteriormente quando se afirmou que a pintura de Aloisio Magalhães era, de modo geral, ligada à arte de seu tempo.

Esse problema é o da obrigação, ou da suposta obrigação, que tem o artista de se colocar em consonância com as aspirações, com o gosto de seus contemporâneos, na

qualidade de orientador, que deve participar dos problemas de sua época, de sua região e de seus semelhantes.

Em primeiro lugar, parece-me contestável esse papel de orientadora e de educadora que procuram dar às artes; e, depois, creio que é um problema mais ou menos insolúvel o de descobrir os grupos e indivíduos realmente credenciados para determinar o que é que interessa ao tempo, o que é autenticamente do tempo ou oposto a ele. Lembro-me bem do caso de Proust, a quem se aconselhava que fizesse arte popular, “sacrificando os refinamentos da forma, bons para ociosos” e a quem ele respondia com muita propriedade que “tinha frequentado muito a gente mundana para saber que eram eles os verdadeiros analfabetos, e não os operários eletricitistas, e que a este respeito, uma arte, popular pela forma, seria antes destinada aos membros do Jockey do que aos da confederação geral do trabalho”.

Acredito, com ele, que haja muita confusão de planos a esse respeito. O artista terá esses problemas e neles se imiscuirá ou não, de acordo com seu temperamento e suas inclinações. Acredito mesmo que, como cidadão, ele pode e deve dar sua contribuição a seu tempo. Quanto à arte é que não tem ele nenhuma obrigação dessa espécie. Enquanto está na rua ou em casa, fora de sua oficina, o artista é um homem igual aos outros; mas diante de sua tela, como um eletricitista diante de sua máquina, sua obrigação é seu ofício, isto é, no seu caso particular, a realização de uma obra bela e a fidelidade a esse mundo interior que é o seu. Se é fiel e – o que é mais essencial – se a beleza é conseguida, ninguém tem o direito de perturbá-lo com reivindicações de outra natureza. Vou mais longe em declarar que acredito que quanto menos preocupações estranhas à sua arte tiver o artista, mais oportunidade terá ele de realizar sua obra autêntica.

Em suma, acredito que o pintor não deve alistar seu quadro a serviço seja da igreja, seja do partido, seja da classe, seja disso que os mundanos consideram o povo e em nome de quem elaboram uma estética popular, que, afinal, não passa de uma subestimação das fontes autenticamente populares. Deve o artista antes alistar-se ele próprio a serviço do quadro, dentro da maior liberdade, com os meios que preferir e tendo como único escopo atingir a beleza, o que fará revelando aos outros, menos dotados, a visão desse mundo interior, rico e novo que é o seu. Somente assim pode e deve ele servir a seu semelhante, enriquecendo sua visão do mundo, tarefa que só pode parecer sem importância àqueles que não precisam de arte nenhuma, seja a aristocrática, seja a pretensa arte popular.

A colocação desse problema é útil para a compreensão da obra de Francisco Brennand, não porque ele se coloque deliberadamente em oposição a seu tempo, mas porque na realização dessa obra e seguindo uma inclinação natural, ele não toma conhecimento do problema de “ser de seu tempo”. O pintor nunca se deixou perturbar por ele, e do

mesmo modo que veremos sua arte se desenvolver pelo estudo de nossa natureza – o que, em última análise, atende a algumas das exigências dos ortodoxos da arte contemporânea ou da arte alistada – vê-la-emos absorva no estudo da cerâmica persa, dos mestres da Renascença, de Vermeer, de Cézanne, enfim de tudo aquilo que lhe pode ser útil e que é, por isso mesmo, legítimo.

Se não fosse esta uma palavra que se presta a tantos equívocos, diria que o mundo que Francisco Brennand procura revelar, servindo-se dessa amplitude de meios que é uma qualidade inata sua, é um mundo aristocrático. Um mundo de formas nobres e repousadas, em que a volutuosidade desponta, sugerida e discreta, como um elemento de exaltação à vida. Francisco Brennand é uma prova da afirmação de Leonardo de que os pintores se comprazem em repetir sempre os mesmos motivos e a esboçar sempre o próprio rosto, tomando rosto aqui no sentido de seu retrato total, seja no sentido físico, seja no sentido espiritual. Pois o que ele procura exprimir, como todo artista, é esse mundo que constitui sua única propriedade e que é o único dotado de autenticidade para ele.

Já alguns anos atrás escrevia-me o pintor algumas palavras, nas quais fixava os elementos através dos quais sonhava revelar esse mundo: “Em mim, acima de tudo, distinguo o amor pela natureza. Um sentimento, por assim dizer, religioso da vida. Uma espécie de surpresa, continuamente renovada, diante do mais insignificante detalhe deste mundo. Um verdadeiro amor pelos animais e pelos frutos, essa gente de vida silenciosa. A felicidade em toda a sua plenitude. É isso o que sonho para minha pintura e para minha vida”, dizia ele, agora já comentando um quadro de Courbet, um pintor a quem o artista muito admira, e uma exposição de naturezas mortas do século XVII até nossos dias, que vira em Paris. E continuava: “O mármore desses bois, a relva úmida e densa, onde repousam os homens e esse céu incomparável, sem tempestades e bem distante da terra. A campina imensa e sem fim. O repouso, a quietude, a paciência e o amor. Trazer a pintura para suas origens. Reencontrar o objeto na plenitude de sua forma”.

Se atentarmos para essas palavras, para os quadros expostos, assim como para o trecho que o pintor escolheu especialmente para figurar junto destes, veremos que ele tem se mantido fiel àquele programa, se se pode chamar programa uma aspiração tão espontânea de sua natureza.

Partindo dele, veríamos o artista, na sua fase de Paris, entregue às cores quentes e sóbrias e ao estudo da composição, para empregá-las em interiores e naturezas mortas de gosto quase flamengo, se bem que os cálidos ocres italianos repontassem aqui e ali. Depois, levado insensivelmente pelos objetos e frutos mais humildes e simples de nossa natureza, na sua fase de São Francisco, vê-lo-íamos chegar àquela cor delicada e pura de esmalte que têm os frutos, pintados com um amor comovente, em naturezas mortas de composição perfeita. Acompanharíamos um estudo constante e acurado da figura hu-

mana, nos desenhos de corpos femininos, mulheres que o pintor revela inesperadamente com olhos sorrateiros e oblíquos, mas com uma obliquidade diferente da de Leonardo, o qual parecia compreendê-las e sorrir-lhes amavelmente, enquanto que o nosso jovem mestre parece julgá-las e julgá-las sem indulgência. E veríamos as faianças, em que todo o seu conhecimento da figura e do desenho ressalta, exatamente porque os meios que ele emprega nelas, e que se opõem à orientação dada geralmente à faiança pelos pintores de seu tempo, têm que viver, esses seus meios, da pureza da linha, da composição e da vida pura e sem mancha de nosso azul e branco tradicionais.

Teríamos assim uma visão das características gerais de sua pintura: o estudo e o amor da natureza, da obra dos mestres e da composição tradicional. Uma apegão quase pagão aos elementos naturais, aos corpos, aos frutos, essa procura da felicidade pelo prazer dos sentidos, pela contemplação das formas naturais, pelas sugestões de toda espécie, sempre expressas por meio de uma extraordinária riqueza plástica. Encontraríamos naturezas mortas em que a cor, ressaltando dos matizes de sombra, é exaltada ao máximo, até atingir uma espécie de luz de esmalte, com os frutos transfigurados amorosamente até que se conseguisse uma cálida carnação, que chega a evocar os corpos clássicos. A figura fixada em faianças de gosto fino, sóbrio e tradicional, em que a pureza do desenho está à altura de nosso azul e branco, aristocrático e harmonioso. Uma segurança de desenho que é aí mais valorizada pelo isolamento, despojado que está das cores e de outras sugestões que têm para mim a mesma legitimidade, mas que o artista considerará talvez menos puras.

E eu gostaria de salientar o domínio cada vez maior exercido pelo artista sobre seus meios, sobre uma violência natural, sobre a cor, sobre a figura, a composição, as coisas de nossa tradição mediterrânea e nordestina, a luz, tudo isso aportando num quadro que, do mesmo modo que o anterior de Aloisio Magalhães, aponto como uma obra-prima à contemplação. Assinalaria neste quadro todas as qualidades a que me referi: a delicada sensualidade, a exaltação à vida, o tratamento seguro dado às figuras, o desenho verdadeiro, pessoal e firme, a luz cálida de nosso verão, tendo como resultado a quase identificação de luz e cor que já assinalávamos na pintura de Aloisio Magalhães; a fidelidade à natureza: o mar esmeraldino e transparente, a folhagem, o amor pagão pelas formas e elementos da natureza, aqui mais exaltado como se o pintor fosse mesmo um adorador do sol e expusesse a ele seus sonhos para que o deus os exalçasse; as ligações tradicionais, remotas, mas nem por isso menos presentes, evocando dois jovens deuses mediterrâneos sob a luz tropical e num mar tropical, evocação sugerida pela bela cabeça de mulher, que parece na verdade intemporal, jovem, vigorosa, sóbria e harmoniosa; a pureza da cor, a verdade conseguida através de formas pessoais, tudo isso realizando uma unidade absoluta, marca da verdade e da beleza.

E chegamos à conclusão, já sugerida de início, de que, sejam quais forem as ten-

dências e os temperamentos dos dois pintores – na verdade, pelo menos em seu estado atual, a pintura de um é inatual e inclinada à tradição, e a do outro, mais ligada à pintura contemporânea – ambos vêm a se encontrar nesse terreno que lhes é comum – o amor pelo objeto e pela cor e às formas – porque ambos são servos da natureza. E somos gratos a esses dois artistas que, numa imitação da criação divina, fazem presentes no mundo elementos de beleza que não existiriam sem eles e sem esse desejo ardente que os possui de revelar esse mundo interior, fixando em formas eternas e domadas as formas fugidias e selvagens da vida, tarefa que é ao mesmo tempo seu senhor e servo e sua obsessão de cada instante. Porque com esse trabalho incessante, com esse combate contínuo contra o inexistente, vão ele povoando o mundo, revelando a nós mesmos nossa natureza, possibilitando enfim novos elementos ao rito sagrado e antigo desse culto a que se pode chamar o claro mistério da beleza.

Os Autores

Ailce Moreira de Melo

aluna do programa de Mestrado Acadêmico em Artes Visuais da UFPE e UFPB, desenvolvendo pesquisa acerca da construção da dramaturgia em videodanças. É também aluna do curso de Licenciatura em Dança da mesma universidade. Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo (2008) e coordenadora do Acervo RecorDança (www.recordanca.com.br). E-mail: ailcemm@hotmail.com

Alexandre G. Q. Rangel

Bacharelou-se em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília (UnB), sob a orientação do Prof. Dr. Elyeser Szturm. Mestrando em Artes na linha de pesquisa Educação em Artes Visuais, pela mesma universidade, desenvolve pesquisa sobre experiência educacional mediada por software criativo, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Ana Beatriz Barroso e co-orientação do Prof. Dr. Marcus Mota. Desenvolveu o software livre de produção audiovisual ao vivo Quase-Cinema (www.quasecinema.org).

Everardo Ramos

Everardo Ramos é historiador da arte, com Graduação e Mestrado pela Université de Franche-Comté e Doutorado pela Université Paris X – Nanterre. Professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, onde também coordena o Matizes-Grupo de Pesquisa em Cultura Visual. Pesquisador associado do Centre de recherches interdisciplinaires sur le monde lusophone-CRILUS. Autor de diversos estudos sobre a arte popular, especialmente a gravura. E-mail: everardoramos@gmail.com

Madalena Zaccara

Doutora em História da Arte pela Université Toulouse II, França. É professora associada do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco. Coordena o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB-UFPE. É líder do Grupo de Pesquisa *Arte, Cultura e Memória* e membro da ANPAP (Associação Nacional dos Pesquisadores de Artes Plásticas). Tem diversos livros e artigos publicados.

Maria Betânia e Silva

Doutora em Educação pela UFMG. Mestra em Educação pela UFPE. Graduiu-se em Licenciatura em Artes Plásticas pela UFPE. É professora da Graduação e Pós-graduação em Artes Visuais da UFPE. E-mail: bet_arte@hotmail.com

Raphael Fonseca

Raphael Fonseca é bacharel em História da Arte (UERJ) e mestre na mesma área (UNICAMP). Trabalha com crítica de arte e curadoria de exposições de arte contemporânea e mostras de cinema. Professor do Colégio Pedro II. Escreve na Revista *Contemporartes*, na *Revue Ganymède* e no *Jornal do Commercio* (Rio de Janeiro). E-mail: raphaelfonseca@gmail.com

Raimundo Martins

Doutor em Educação/Artes pela Southern Illinois University (EUA), pós-doutor pela Universidade de Londres (Inglaterra) e pela Universidade de Barcelona (Espanha). Professor Titular e Diretor da Faculdade de Artes Visuais, docente do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual (PPG-CV) da Universidade Federal de Goiás. É editor da Coleção *Desenredos* e membro do Conselho Editorial da revista *(In)Visibilidades*, da Rede Iberoamericana de Educación Artística (RIEA) e da Revista Digital do *LAV*, da Universidade Federal de Santa Maria. Recentemente, publicou (c/ Irene Tourinho) os livros *Cultura Visual – conceitos e Contexto* (2011), *Cultura Visual e Infância: quando as imagens invadem a escola* (2010) e *Educação da Cultura Visual: Narrativas de Ensino e Pesquisa* (2009). E-mail: raimarmartins@uol.com.br

Renata Wilner

Professora Adjunta do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE. Atuou como professora de Artes Plásticas em escolas das redes estadual e municipal do Rio de Janeiro de 1994 a 2009, e como Pesquisadora de Arte na Empresa Municipal de Multimeios MULTIRIO. Graduada em Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas pela UFRJ. Mestre e Doutora em Artes Visuais pela UFRJ. Recebeu o Prêmio Anísio Teixeira concedido pelo Centro de Referência da Educação Pública da Cidade do Rio de Janeiro em 2006, no campo temático Tecnologia em Educação, com a monografia “Do Rio Papa-couves ao toque do pandeiro: uma experiência de animação no Núcleo de Arte Avenida dos Desfiles”.

Roberta Ramos Marques

Professora do Curso de Licenciatura em Dança da UFPE e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPE / UFPB. Graduada em Letras pela UFPE (1996), mestrado (2000) e doutorado (2008) em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE. Atua nas áreas de Letras, Artes, e, em especial, Dança, nos seguintes temas: dramaturgia, corpo, discurso, crítica, dança, memória, acervo. É coordenadora do Acervo RecorDança. E-mail: marquesroberta@yahoo.com.br

Robson Xavier da Costa

Artista visual, arte/educador e arte terapeuta. Professor do Departamento de Artes Visuais da UFPB. Licenciado em Educação Artística – artes plásticas (UFPB); Mestre em História (PPGH/UFPB); Doutorando em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU/UFRN) e bolsista Erasmus Mundus da União Europeia – Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, Portugal. Membro da ANPAP e da Associação Pernambucana de Arteterapia. Um dos Líderes do grupo de pesquisa GPAAV/UFPB/CNPq. E-mail: robsonxcosta@yahoo.com.br.

Normas Para Submissão de Trabalhos

-  A revista *Cartema* é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Seu objetivo é a publicação de artigos e ensaios acadêmicos inéditos, em língua portuguesa, sobre questões relativas às artes visuais, sobretudo no âmbito das duas linhas de pesquisa desenvolvidas no PPGAV (*História, teoria e processos de criação em artes visuais* e *Ensino das artes visuais no Brasil*). A revista interessa-se, também, pela publicação de resenhas de livros concernentes às artes visuais e recentemente publicados.
-  *Cartema* encontra-se aberta para receber colaborações em qualquer época do ano, para avaliação e possível publicação no número seguinte.
-  Os originais encaminhados à publicação deverão ser submetidos ao Conselho Editorial, cujos membros deverão trabalhar sob sigilo.
-  Os editores de *Cartema* encontram-se impedidos de submeter trabalhos para publicação.
-  Trabalhos submetidos por membros do Conselho Editorial de *Cartema* serão analisados por pareceristas *ad hoc*, devidamente contatados pelos editores.
-  Os trabalhos devem ser encaminhados eletronicamente, via e-mail, para o endereço eletrônico da revista (revistacartema@gmail.com). Na mensagem de envio, os autores deverão manifestar ciência das presentes normas e plena concordância com seu inteiro teor.
-  Caberá aos editores encaminhar cópias dos trabalhos, também por e-mail, aos membros do Conselho Editorial, tomando-se a providência de excluir, das cópias, os nomes dos respectivos autores.
-  Cada trabalho será encaminhado a dois membros do Conselho Editorial, que deverão manifestar-se favoravelmente ou desfavoravelmente em relação à publicação. No caso da divergência de pareceres, um terceiro membro será consultado, para a decisão final.

-  Os trabalhos deverão ser encaminhados devidamente revisados por seus autores. *Cartema* não publicará trabalhos que o Conselho Editorial identificar necessitem de revisão ampla ou copidescagem.
-  *Cartema* não possui previsão de páginas de miolo em policromia. As ilustrações encaminhadas em cores serão, em regra, publicadas em preto e branco.
-  Os artigos e ensaios devem ser digitados no editor Microsoft Word, em fonte Times New Roman, corpo 12, entrelinhas simples e parágrafos justificados, salvos no formato texto. Devem ter entre 10 e 20 páginas, tamanho A4 (margem superior 4 cm; inferior 3,5 cm; esquerda 3 cm; direita 2 cm), incluindo resumo, abstract, imagens, gráficos, referências bibliográficas, notas etc.
-  Os artigos e ensaios devem ser precedidos de um resumo de 5 a 10 linhas e 3 a 5 palavras-chave, além do *abstract* (tradução do resumo e das palavras-chave para outro idioma, preferencialmente o Inglês), digitados em corpo 11 e espaço simples.
-  As resenhas, digitadas nas mesmas características dos artigos e ensaios, deverão ter, no máximo, 5 páginas, tamanho A4, e deverão ter título próprio, diferente do título do livro resenhado, cujas referências completas devem estar presentes no texto.
-  O texto enviado para publicação deve ser acompanhado de uma biografia acadêmica do autor em no máximo 5 linhas, digitadas em corpo 11 e espaço simples. Também deve se fazer acompanhar do e-mail do autor e endereço completo, além de números de telefone.
-  As notas de rodapé devem ser empregadas apenas para informações complementares e não com a finalidade de apresentar referências bibliográficas das citações, que deverão estar no final do texto.
-  Citações e referências devem seguir o sistema autor-data, segundo normas estabelecidas pela ABNT.
-  A permissão para a reprodução de imagens é de inteira responsabilidade dos autores, bem como tudo o que se refere à lei de direitos autorais vigente no Brasil, que os autores declaram conhecer e respeitar. As imagens devem ser enviadas em formato JPEG, com resolução mínima de 300 dpi.
-  O envio dos originais implica na cessão dos direitos autorais a *Cartema* para a primeira publicação. Cada autor receberá, a título de direitos autorais, três exemplares da revista em que tiver seu trabalho publicado.

