

ouvirouver

Revista dos Programas de Pós-graduação do Instituto de Artes
Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

ISSN 1809-290x (impresso) / ISSN 1983-1005 (online)

ouvirOUver	Uberlândia	v. 13	n. 2	p. 331-660	jul./dez. 2017
------------	------------	-------	------	------------	----------------



Reitor: Valder Steffen Júnior / Vice-reitor: Orlando César Mantese

EDUFU– Editora da Universidade Federal de Uberlândia

Direção EDUFU: Guilherme Fromm

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Bloco A – Sala 01
Campus Santa Mônica 38408.100 – Uberlândia-MG
www.edufu.ufu.br | e-mail: livraria@ufu.br

Revista dos Programas de Pós-graduação do Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Música
Mestrado Profissional em Artes

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Campus Santa Mônica
Bloco 3E - Sala 130 - 38408.100 – Uberlândia-MG
www.iarte.ufu.br

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista ouvirOUver ou à Edufu.

OuvirOUver : revista dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia,

Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes, 2005-
v.

Semestral: 2010-

Anual: 2005-2009.

ISSN 1809-290X

ISSN 1983-1005

Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/index>

1. Artes - Periódicos. 2. Música - Periódicos. 3. Artes cênicas – Periódicos. 4. Artes visuais – Periódicos. I. Universidade Federal de Uberlândia. Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes.

CDU: 7(05)

**Diretor IARTE**

Cesar Adriano Traldi

Coordenadores dos Programas

Pós-Graduação em Artes / Luciana Mourão Arslan

Pós-Graduação em Artes Cênicas / Luiz Humberto Martins Arantes

Pós-Graduação em Música / Daniel Luís Barreiro

Mestrado Profissional em Artes / Dirce Helena de Carvalho.

Comitê Editorial

Beatriz Basile da Silva Rauscher (Editora Responsável)

Daniele Pimenta

Fernanda de Assis Oliveira

Conselho Editorial Consultivo / Científico

Adriana Giarola Kayama (UNICAMP - Brasil)

Afonso Medeiros (UFPA - Brasil)

Alexandre Zamith Almeida (UNICAMP - Brasil)

Ana Maria Pacheco Carneiro (UFU - Brasil)

Ana Sofia Lopes da Ponte (Universidade do Porto - Portugal)

André Carrico (UFRN - Brasil)

André Luiz Antunes Netto Carreira (UDESC - Brasil)

Aparecido José Cirillo (UFES - Brasil)

Arão Paranaguá de Santana (UFMA - Brasil)

Biagio D'Angelo (UnB - Brasil)

Cesar Marino Villavicencio Grossmann (UNESP - Brasil)

Cleber da Silveira Campos (UFRN - Brasil)

Cyriaco Lopes (John Jay College, City University of New York - USA)

Edson Sekeff Zampronha (Universidad de Oviedo - Espanha)

Elisa de Souza Martinez (UNB - Brasil)

Fábio Scarduelli (UNESPAR - Brasil)

Fernando Antônio Mencarelli (UFMG - Brasil)

Fernando Manoel Aleixo (UFU - Brasil)

Gilson Uehara Gimenes Antunes (UNICAMP- Brasil)

Guillermo Aymerich (Universidade Politécnica de Valencia - Espanha)

Ileana Diéguez (Universidad Autónoma Metropolitana - México)

Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos (UFAL - Brasil)

Jônatas Manzolli (UNICAMP - Brasil)

Jorge das Graças Veloso (UnB - Brasil)

José Spaniol (UNESP - Brasil)

Josette Feral (Université Du Quebec a Montreal - Canadá)

Juan Villegas (University of Califórnia - USA)

Líliá Neves Gonçalves (UFU - Brasil)

Luciana Del-Ben (UFRGS - Brasil)

Ludmila Brandão (UFMT- Brasil)

Márcia Strazzacappa (UNICAMP - Brasil)

Marco Antonio Coelho Bortoleto (UNICAMP- Brasil)

Margarete Arroyo (UNESP - Brasil)

Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques (UFU - Brasil)

María Isabel Baldasarre (Universidad Nacional de San Martín - Argentina)

Maria Teresa Alencar de Brito (USP - Brasil)

Mário Fernando Bolognesi (UNESP - Brasil)

Mário Rodrigues Videira Júnior (USP - Brasil)

Marta Isaacsson Souza e Silva (UFRGS - Brasil)

Miguel Teixeira da Silva Leal (Universidade do Porto - Portugal).

Patrícia Garcia Leal (UFRN - Brasil)

Paulo José de Siqueira Tiné (USP - Brasil)

Paulo Ricardo Merisio (UNIRIO - Brasil)

Raúl Minsburg (Universidad Nacional de Lanús e

Universidad Nacional de Tres de Febrero - Argentina)

Renato Palumbo Dória (UFU - Brasil)

Ricardo Climent (The University of Manchester - Inglaterra)

Rodrigo Sigal Sefchovich (Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras - México)

Sandra Rey (UFRGS - Brasil)

Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo (UDESC - Brasil)

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (UDESC - Brasil)

Sônia Tereza da Silva Ribeiro – (UFU - Brasil)

Wladilene de Sousa Lima (UFPA - Brasil)

Projeto Gráfico

Paulo Roberto de Lima Bueno (UFU)

Diagramação

Eduardo Warpechowski | Gráfica UFU

Ellen Vanessa Soares | Estagiária IARTE

Imagem da Capa e Miolo

Concepção gráfica Marco Pasqualini de Andrade a partir de obra de Daniel Escobar "A História Mais Curta", 2014 , Letreiros de LED e programação.

40 x 120 x 5cm , vista da obra na mostra "Depois do

Futuro" Parque Lage, RJ.

Fotos: Pedro Agilson





Sumário

Editorial 337

DOSSIÊ

Sistema das Artes Visuais no Brasil 342
Nei Vargas da Rosa

A construção da imagem internacional do Brasil por meio da cultura: do gabinete de curiosidades à cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos no Brasil 348
Maria Ignez Mantovani Franco (Expomus)

A condição expositiva e a sua relação com o mercado de arte 362
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições 378
Ana Letícia Fialho (MinC)

Gute Kunst, schlechter Markt? Über falsche Polaritäten und ökonomische Subtexte / Arte boa, mercado mau? Sobre falsas polaridades e subtextos econômicos 392
Isabelle Graw (Staatliche Hochschule für Bildende Künste-Städeshule)

O poder das narrativas na legitimação e valoração da arte 402
Bruna Fetter (UFRGS)

Aura fractal, fins da arte e capitalismo primitivista 418
Leonardo Bertolossi (UFRJ)

Tout ce qui brille n'est point or / Nem tudo que brilha é ouro 436
Nathalie Moureau (Université Paul Valery Montpellier)

Práticas artísticas em novas matrizes de subjetividade ou a internet como fator de fissuras no sistema da arte 458
Maria Amélia Bulhões (UFRGS)



Colecionadores, coleções particulares e o mercado brasileiro de arte contemporânea 468

Dayana Zdebsky de Cordova (UFSCar)

A centralidade das colecionadoras no sistema da arte brasileiro 480

Nei Vargas da Rosa (UFRGS)

ARTIGOS

Percepção e pesquisa na paisagem sonora: os fluxos do meio e o observador participante 494

Henrique Gomes (UFC)

O murmúrio do tangível - A semântica tátil na sintaxe da superfície 510

Susana Maria Pires (FBA -Universidade de Lisboa)

DizerOUmostrar, em Wittgenstein, e A Tetralogia da Incomunicabilidade, de Antonioni 524

Ana Paula Grillo El-Jaick (UFJF)

A imagem de Julieta nos desenhos de Alexandra Exter 538

Priscyla Kelly Vieira Abreu (UFU)

A atualização do cinema sagrado em *El Topo* de Alejandro Jodorowsky 558

Nils Goran Skare (escritor e tradutor)

Existências temporais e a referência como atravessamento na criação em dança 570

Danilo Silveira (USP)

Sayonara Sousa Pereira (USP)

Espaço teatral no teatro de rua: considerações e desdobramentos a partir da tríade espaço/espetáculo/espectador 580

Jhon Weiner de Castro (UFU)

Trajeto dadivoso do Teatro da Cura: uma encenação-quiasma em atos de agradecer, transformar e dádiva 594

Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (UFPA)

Wladilene Lima (UFPA)



Bertolt Brecht e a (auto)formação musical por meio das Peças didáticas 606

José Renato Noronha (UFSM)
Stephan A. Baumgärtel (UDESC)

Canto pré-natal: alquimias sonoras para gestantes 630

Janaina Träsel Martins (UDESC)

Narrativas dos movimentos de uma tese: apresentar as entrevistadas e narrar o narrado 644

Maria Cecília de Araújo Rodrigues Torres (Centro Universitário Metodista IPA)

NORMAS PARA SUBMISSÃO 658

Editorial

Neste número 2 do volume 13, a Revista ouvirOUver segue a dinâmica de convidar e acolher propostas de dossiês que tragam temas relevantes para as áreas de Artes Cênicas, Artes Visuais e Música em suas interfaces e transversalidades. As conexões da arte com diferentes esferas da sociedade, é a questão geral sob a qual se concentra o Dossiê “Sistema das Artes Visuais no Brasil” organizado pelo pesquisador da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Nei Vargas da Rosa. Vargas reuniu para a ouvirOUver um grupo de autores, brasileiros e estrangeiros, que respondem por estudos acerca desse sistema no Brasil e contribuem para ampliar nossa compreensão de como se estruturam as etapas de produção, circulação, legitimação e consumo de arte. A relevância de tal publicação se encontra no seu potencial de problematização de temas de rara presença no ambiente acadêmico, como os que tratam dos processos de valoração da arte; os papéis dos atores desse sistema como colecionadores, galeristas e curadores; a gestão dos aparelhos culturais; os instrumentos de visibilidade; entre outros.

Como nos números anteriores, foi grande a resposta à chamada de contribuições em temáticas livres nas áreas das artes. Publicamos aqui um conjunto significativo de artigos que abordam os temas das áreas das artes em interconexões entre si e também com o cinema, o design, a literatura e a filosofia.

A percepção do som e a percepção pelo tato são evocados em dois artigos que têm como perspectiva as artes visuais: “Percepção e pesquisa na paisagem sonora: os fluxos do meio e o observador participante” de Henrique Gomes e “O murmúrio do tangível - A semântica tátil na sintaxe da superfície” de Susana Maria Pires.

A pesquisa do som de um lugar é, para Henrique Gomes, indissociável de aspectos visuais, táteis, ambientais e sociológicos da paisagem e da presença do corpo participante. Articulando conceitos de paisagem sonora de diversos autores e artistas, nosso autor traça um caminho para abordar o som na pesquisa em artes. Em seu artigo além de levar em consideração aspectos ambientais e sociológicos do lugar como fatores pertinentes ao som, Gomes busca também pensar como a experiência perceptiva se dá na cooperação dos sentidos imersos no espaço.

O sentido do tato é aquele que nos dá informação mais direta, real e concreta da superfície e corpo da matéria, no entanto a sua sintaxe é feita por relações abstratas. Susana Maria Pires, afirma, desse modo, a possibilidade de descrever a percepção tátil como a experiência de presença sem representação. Para Pires esta afirmação implicaria, no domínio das artes visuais, um discurso que, simultaneamente, afeta e se desvincula da problemática da ontologia da imagem e dos movimentos da linguagem. Em seu artigo expõe que, as qualidades e funções haptológicas dentro de cada cultura - o seu papel na comunicação e a forma como são afetadas pela tecnologia - destacam-se nas criações artísticas contemporâneas, na academia e na sociedade em geral.

Outros dois artigos que abrem as abordagens das artes visuais em cruzamento com a linguagem e o design são “DizerOUmostrar, em Wittgenstein, e A Teologia da Incomunicabilidade, de Antonioni” e “A imagem de Julieta nos desenhos de Alexandra Exter”

O primeiro tem como mote a frase: “Sobre aquilo de que não se pode falar,

deve-se calar”. A partir deste aforismo de Wittgenstein, e, também, a partir da perspectiva de linguagem da segunda fase de seu pensamento, expresso em suas “Investigações Filosóficas”, Ana Paula Grillo El-Jaick, analisa o que qualifica como “pretensão discurso da incomunicabilidade” da chamada “Trilogia da Incomunicabilidade” de Michelangelo Antonioni: “A Aventura” (1960), “A Noite” (1961) e “O Eclipse” (1962), a qual alguns críticos ainda incluem “O deserto vermelho” (1964). Assim, explora o paradoxo de se comunicar a incomunicabilidade e abre para, pelo menos, dois outros, para mostrar que, se é possível comunicar a incomunicabilidade, isso seria menos o triunfo da comunicação e mais um reconhecimento dos limites da linguagem.

Já Priscyla Kelly Vieira Abreu, aponta, em seu artigo sobre os desenhos dos figurinos de Alexandra Exter para a peça *Romeu e Julieta*, dirigida por Alexander Tairov, em 1921, a reincidência de elementos visuais que fazem alusão ao amor em perdição - como as espirais e as formas em redemoinho - que sugerem a antecipação ao desenlace trágico da história. Apresentando análises comparativas de imagens, com abordagem temática semelhante, principalmente de personagens femininos, a autora, em sua pesquisa, demonstra que os trajes criados por Exter, apesar do uso inovador de cores e formas geométricas, revelam a sobrevivência de características conservadoras em sua modelagem.

Nas Artes Cênicas fazemos um percurso junto a pesquisadores de diferentes partes do país, abarcando o cinema, a dança e o teatro.

Nils Goran Skare escreve sobre a noção de sagrado na obra cinematográfica “*El Topo*”, de Alejandro Jodorowsky e, em uma perspectiva antropológica e com base no pensamento de Alain Badiou, analisa aspectos como a morte do herói e a oposição entre cinema sagrado e cinema profano.

Danilo Silveira e Sayonara Sousa Pereira discutem questões como memória e referências na criação em dança, a partir da análise do processo de composição do espetáculo *Garoa* e considerando como referência a obra “*Corpo Desconhecido*”, de Cinthia Kunifas.

Jhon Weiner de Castro trata da relação entre espacialidade e encenação no teatro de rua, considerando tanto os impactos da escolha do local sobre o espetáculo em si quanto sobre a recepção.

Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida e Wladilene Lima refletem sobre a experiência do “Teatro da Cura”, discorrendo sobre a criação de “*Oh de casa! Posso entrar para cuidar?*”, do grupo Coletivas Xoxós, de Belém do Pará, trabalho analisado sob a luz de Barba, Savarese e Brook.

Nesta edição temos, ainda, três artigos na área de Música. No campo da educação musical, o primeiro artigo, escrito por Janaína Träsel Martins aborda o canto pré-natal enfocando os benefícios da música e do canto durante a gestação. O artigo enumera a audição do feto no ventre e na escuta da gestante do seu corpo. Para tanto, foram realizados estudos teóricos nas áreas da musicoterapia obstétrica, da terapia sonora e da medicina, além de práticas de canto durante o período pré-natal. Considera a Arte como movimento e saúde, sendo os mesmos integrados com as alquimias sonoras com a finalidade de ampliar a consciência da corporeidade da mulher durante a gestação. Em suma, destaca que os cantos femininos em um círculo de mulheres, assumem o papel de apoio e fortalecem os vínculos durante a gestação, tendo em vista que os mesmos enviam vibrações sonoras e

harmoniosas para o bebê no ventre materno.

Ainda no campo da educação musical, Maria Cecília de Araújo Rodrigues Torres apresenta uma síntese a partir de um capítulo de sua tese de doutorado. Com enfoque nas narrativas de si e (auto)biografias, agrupa as entrevistas da pesquisa, realizadas com o grupo de vinte mulheres estudantes de um Curso de Graduação em Pedagogia. Fundamenta-se a partir do diálogo do campo dos Estudos Culturais em Educação e da Pesquisa Biográfica com destaque para os seguintes autores: Arfuch (2010), Délorly-Momberger (2012), Souza (2014), Abrahão (2014), dentre outros. Metodologicamente expõe as entrevistadas através das narrativas das memórias musicais de diferentes fases da vida das professoras, considerando suas lembranças de sons, melodias, discos e cantores. Na análise dos dados organizou mapas com dados de cada entrevistada, no sentido de poder conhecer as trilhas sonoras de cada etapa de suas vidas e as articulações destas com as práticas pedagógico musicais.

Na área do teatro com enfoque na música, José Renato Noronha e Stephan A. Baumgärtel buscam, a partir de uma análise do papel da música no contexto de criação das Peças didáticas de Bertolt Brecht, elaborar uma reflexão sobre a concepção brechtiana acerca da relação destes elementos. Mais especificamente, em relação ao texto dramático. Com isso, considera-se o contexto em que essas obras foram desenvolvidas e seus propósitos (auto)formativos em que o próprio Brecht é autor/proponente e sujeito do experimento que realiza em colaboração com outros artistas e com os participantes. Por fim, ressaltam que o produto resulta uma consciência sobre as possibilidades e os desafios de sua própria práxis, ou seja, a proposta brechtiana em relação à música foi tomada como referência para um processo (auto)formativo de “remusicalização” do texto “Der Jasager” na montagem do espetáculo “Diz que sim” do Coletivo Baal de Florianópolis-SC.

A revista ouvirOUver com os artigos reunidos neste número, dá prosseguimento aos seus propósitos de fomentar a reflexão sobre questões emergentes nas áreas das artes, assim como difundir o conhecimento e a pesquisa de qualidade produzida em nossas universidades e no exterior.

Beatriz Rauscher (Editora responsável)
Daniele Pimenta
Fernanda de Assis Oliveira

Dossiê | SISTEMA DAS ARTES NO BRASIL



Apresentação

Os debates acerca do universo no qual a produção das artes visuais transita encontram abrigo nas reflexões que constituem o sistema da arte. Ampla plataforma de estudos, as análises ancoradas no tema contribuem para dilatar a compreensão de como se estruturam as etapas de produção, circulação, legitimação e consumo de arte, desvelando processos e tomadas de decisão de agentes em meio a mecanismos de funcionamento de instituições e eventos. Sua potência como linha de pesquisa se pavimenta e fortalece pela convergência de variadas áreas do conhecimento, que auxiliam a pensar como o sistema da arte se desenvolve em meio às lógicas vigentes em cada tempo histórico.

Da sua fase embrionária na Europa renascentista, mais precisamente entre os séculos XV e XVI, o Brasil terá que esperar até a chegada da Família Imperial, em 1808, para assistir a implantação dos primeiros instrumentos de produção e circulação das artes visuais. Desta forma, o País importa um modelo já consolidado e em pleno desenvolvimento, construindo lentamente suas esferas de legitimação, como a primeira instituição específica para salvaguarda de uma memória e extroversão da produção artística, o Museu Nacional de Belas Artes, em 1936, no Governo de Getúlio Vargas. Deste momento até o período entre a década de 1980, aproximadamente, constitui-se o sistema da arte moderna composto pela atuação de importantes artistas, a criação dos museus modernistas, a implementação do colecionismo de arte de forma mais disseminada e crescente, instituições de ensino, salões, galerias, a Bienal de São Paulo, a segunda maior do mundo neste segmento, entre outros tantos exemplos.

A partir de 1990, que pode ser considerado um *turning point* decorrente da extinção do aparato público da cultura pelo Governo Federal, o sistema da arte é realinhado em novas estratégias, recolocando agentes no setor e fazendo emergir novas estruturas em meio a um cenário econômico recessivo. É neste ambiente que o sistema da arte contemporânea vai tomando forma e ajustes ao imperativo imposto pelo neoliberalismo globalizado que o capitalismo de mercado impôs às dimensões e experiências estéticas.

Simultaneamente a alterações nos processos conjunturais, as poéticas visuais vão assumindo e incluindo novas metodologias e apostas criativas, inserindo-se nas múltiplas e distintas linguagens que dialogam entre si, diluindo fronteiras, quebrando compromissos institucionais e se firmando como nova força no mercado de arte. A nova produção, conhecida como arte contemporânea, resulta em uma forma de expressão que busca um contato mais direto com o mundo, produzindo um pluralismo sem precedentes, de disjunção de meios e de permissividade que impossibilita um relato de desenvolvimento progressivo, como afirma Danto em seu livro “Depois do Fim da Arte”. Ela, a arte contemporânea, fala da situação em que se vive hoje e da veloz transformação pela qual as sociedades atravessam, provocando infinitas sensações, sentimentos e possibilidades de leituras acerca da árdua e complexa tarefa da existência humana. A percepção da transitoriedade e da fragilidade dos paradigmas de funcionamento e relacionamento da arte com o mundo é o cerne da arte contemporânea, seu espaço de engajamento e expressão.

No que concerne o escopo conceitual, vale destacar que no âmbito da

produção intelectual brasileira o termo sistema da arte recebe a primeira fundamentação na tese de Maria Amélia Bulhões, “Artes Plásticas: participação e distinção, Brasil anos 60/70”, defendida no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo, em 1990. Sob coordenação de Bulhões, dois anos depois, o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, iniciava suas atividades com uma de suas linhas de pesquisa intitulada Relações Sistêmicas da Arte.

O Grupo de Pesquisa Territorialidade e Subjetividade: cartografia e novos meios, inscrito no CNPq e encabeçado por Maria Amélia, tem buscado expandir as discussões que analisam cruzamentos entre local e global como característica inerente ao mundo da arte contemporânea; os atravessamentos de outras instâncias e suas repercussões nas instâncias que compõe o sistema; o questionamento da noção de autonomia da arte nos dias de hoje, explicitando as novas relações de poder face a um campo artístico cada vez mais heterônomo, entre tantas outras possíveis abordagens. Neste sentido, o presente Dossiê revela, fundamentalmente, o compromisso com o vital e necessário diálogo entre instituições de excelência no ensino e pesquisa, no qual os Programas de Pós-Graduação ocupam espaço privilegiado, para o desenvolvimento científico, artístico, cultural e acadêmico do País.

Cabe mencionar que o aceite da proposta do Dossiê Sistema das Artes Visuais no Brasil, pela Comissão e Conselho Editorial da Revista ouvirOUver, demonstra importante percepção da relevância do assunto, tornando-se, simultaneamente, um profícuo dispositivo de análise do sistema da arte e de seu crescimento e avanço como objeto de reflexão e investigação. Por meio deste generoso entendimento foi possível reunir um grupo de pesquisadoras e pesquisadores que respondem por estudos de temas diversos, como a compreensão dos processos de valorização, considerando seus aspectos simbólicos e mercadológicos; a discussão sobre a gestão dos aparelhos culturais em meio ao receituário da política econômica centrada no mercado; a inserção recente de instrumentos de visibilidade e circulação da arte, como as feiras de arte e a Internet; o papel de colecionadores e colecionadoras no sistema de arte; entre outros assuntos. Assim, o Dossiê segue uma ordenação que busca oferecer uma lógica conceitual e factual para compreensão do tema proposto, não excluindo a possibilidade de leitura direta a textos que ofereçam conteúdo de interesses específicos dos leitores e leitoras.

O texto de Maria Ignez Mantovani Franco abre o Dossiê, uma das mais ilustres figuras do cenário cultural brasileiro, à frente da Expomus desde 1981, responde por um elenco de trabalhos de altíssima qualidade conceitual e técnica, conectados com as mais relevantes instituições de arte do Brasil e do mundo. A exemplo, a mostra *Picasso e a Modernidade Espanhola*, realizado no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo e Rio de Janeiro, trouxe 90 obras do acervo do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, de Madrid, Espanha, e constou em primeiro lugar no *ranking* de visitação no ano de 2015, pela Revista ArtNewspaper. Esta e outras significativas contribuições, como a implantação e reestruturação de várias instituições museológicas, revelam a importância da Expomus para a História da Cultura e da Arte no País. A autora não se debruça sobre especificidades do sistema da arte, mas sim no ambiente no qual ele está inserido. A cultura como instrumento de política pública, diplomacia e inserida no contexto do desenvolvimento nacional

recebe análise pela sua capacidade representativa nas relações internacionais. Franco se vale do conceito de *soft power* para refletir como se estruturam as formas positivas de visibilidade do Brasil no exterior em detrimento das de coerção.

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira tem se dedicado a estudos sobre as instituições e museus de arte, coleções, acervos, narrativas curatoriais, história da arte contemporânea e das exposições, bem como processos artísticos contemporâneos. Professor do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília com vasta produção intelectual, Oliveira analisa o sistema da arte moderna e seus desdobramentos na contemporaneidade a partir da inter-relação da história das exposições, do mercado e dos museus.

Ana Letícia Fialho, atual diretora do Departamento de Estratégia Produtiva da Secretaria de Economia da Cultura do Ministério da Cultura, esteve envolvida na constituição e coordenação do mais amplo programa de internacionalização, levantamento de dados e indicadores do mercado de arte brasileiro, a Plataforma Latitude. Fialho, que tem sólida trajetória no meio institucional das artes visuais, traz uma análise do desempenho do mercado de arte no Brasil e sua internacionalização, observando como as mudanças de governo e a crise econômica têm impactado e reestruturado o sistema, afetando agentes e instituições.

A alemã Isabelle Graw, em seu segundo texto traduzido para o português, discute as relações entre arte e mercado em meio a posicionamentos de agentes do sistema e seus discursos dissimulados de valoração, precificação e sucesso artístico. Graw discute como se dá a passagem da autonomia no modernismo para a heteronomia da arte na contemporaneidade, assunto que autora tem se dedicado no seu trabalho como crítica e pesquisadora da arte na Alemanha. Conferencista nos mais respeitados congressos internacionais de arte, Graw é autora de *High Price: art between the market and celebrity culture*, publicado pela Sternberg Press, em 2009.

Bruna Fetter discute em seu artigo como se constituem algumas das principais narrativas da legitimação e valoração da arte contemporânea, a partir das noções de investimento, empresariamento e globalização da arte. Aprovada em recente concurso para docência no Instituto de Artes da UFRGS, Fetter tem consistente experiência em produção executiva de eventos de artes visuais, como a Bienal do Mercosul e várias exposições em Porto Alegre, é curadora, crítica de arte e pesquisadora. Foi bolsista de doutorado sanduíche pela Fulbright, em Nova Iorque, para desenvolvimento de sua tese de doutorado sobre feiras de arte. Integra o Grupo de Pesquisas Territorialidade e Subjetividade.

Leonardo Bertolossi estabelece uma relação entre arte e antropologia para refletir sobre os sentidos da arte, fazendo um contraponto entre suas noções originárias e as contemporâneas afetadas capitalismo neoliberal. Com vitalidade e apuro referencial teórico, o autor oferece um texto de densidade intelectual que abre portas para pensar os modelos estruturais hierarquizados e hegemônicos sobre a arte e a condução do sistema da arte. Em seu doutorado na USP, Bertolossi pesquisou o mercado primário de arte contemporânea nos anos 1980 e 1990, enfatizando a Geração 80, a Bienal de São Paulo e internacionalização da arte contemporânea produzida no Brasil. Atualmente é bolsista de pós-doutorado na Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Em seu primeiro texto traduzido para o português, a economista francesa Nathalie Moureau coloca em evidência as conseqüências no mercado de arte

decorrentes das discrepâncias entre as noções de valor econômico e artístico na elaboração dos preços das obras de arte contemporânea. Apresentando levantamentos de dados, a autora analisa diferentes fatores de defasagem na precificação da obra de arte contemporânea, salientando como fatores externos ao domínio artístico contribuem para a criação de bolhas especulativas, entre outras questões. Professora da Université Paul Valéry Montpellier, Moureau tem realizado pesquisas na Economia da Cultura, sendo uma referência na França nesse segmento, destacando-se *Collectionneurs d'art contemporain: des acteurs méconnus de la vie artistique*, 2016, *Le marche de l'art contemporain*, 2016, ambos editados pelo Ministère de Culture – DEPS.

Maria Amélia Bulhões, dando sequência a suas investigações sobre Web Arte, analisa práticas artísticas realizadas na Internet e seus desdobramentos no sistema da arte. Para tanto, elege um grupo de artistas e discute suas produções que alimentam e, ao mesmo tempo, desestabilizam o campo das artes em função de atuarem em um meio de comunicação massivo. Atual presidenta da Associação Brasileira de Críticos de Arte, ABCA, e membro do Conselho da Associação Internacional de Crítica de Arte, AICA, Bulhões é curadora de diversas exposições, incluindo a mostra de Web Arte na Bienal Internacional de Curitiba, 2013, a participação brasileira na Bienal de Cuenca, Equador, em 1998, entre outras. Fez parte da diplomacia brasileira quando assumiu a direção do Instituto Cultural Brasil Venezuela e tem vasta produção intelectual e acadêmica.

A antropóloga Dayana Zdebsky de Cordova apresenta um estudo etnográfico de uma tipologia bem específica e preponderante no atual sistema da arte, os colecionadores de arte contemporânea. A partir de um estudo de campo em que realizou uma série de entrevistas, a autora traz uma análise sobre os modos de colecionar, estratégias e motivações para o colecionismo e suas relações com o mercado de arte. Em sua fase final no doutoramento em Antropologia Social na Universidade Federal de São Carlos, é coautora dos livros *Alfaiatarias em Curitiba* (2009), *Pelos trilhos: paisagens ferroviárias de Curitiba* (2010), *As muitas vistas de uma rua: histórias e políticas de uma paisagem* (2014).

O artigo que apresento aponta para uma pesquisa ainda embrionária, mas potente pela oferta de conexões, contexto e relevância: o universo das colecionadoras de arte no Brasil. Inicialmente, o texto foi produzido para cumprimento da disciplina de doutoramento em curso, Mulheres na Arte Moderna e Contemporânea, ministrada pela profa. Daniela Kern, no PPGAV/UFRGS, em 2016. Já a publicação na Revista ouvirOUver é fruto de uma provocação de Kern para que fosse dada continuidade à pesquisa, o que está sendo feito com outros andamentos e pretensões. Elegi algumas colecionadoras que tem destacada atuação no sistema da arte moderna e contemporânea, com a intenção de contribuir na visibilidade do papel das mulheres na escrita da História da Arte. O tema colecionismo, que aparece em vários dos artigos deste Dossiê, tem tido aumento de interesse nos últimos tempos, mas confesso que ainda não encontrei nada que referencie apenas as realizações das colecionadoras.

Para finalizar, agradeço imensamente a Beatriz Rauscher e ao Comitê Editorial da Revista ouvirOUver pela oportunidade e confiança na coordenação deste Dossiê, experiência que proporcionou um prazeroso e rico diálogo com os

autores e autoras aqui presentes, para os quais agradeço mais uma vez o aceite ao convite de participar deste volume da Revista. Ao Daniel Escobar, artista que problematiza de forma sagaz e pertinente questões do sistema em sua poética, agradeço a cedência da imagem para a capa, bem como ao prof. Marco Pasqualini de Andrade pelo design da mesma. A Marina Ludermann, diretora do Instituto Goethe de Porto Alegre, pelo apoio na tradução do texto de Isabelle Graw, a Praticice Pauc, diretor da Aliança Francesa de Porto Alegre, pelo apoio na tradução do texto de Nathalie Moureau. E pela extrema paciência da Ellen Vanessa Soares Pereira, estagiária da Revista, que diagramou todos os textos, alguns mais de uma vez. À Editora Humensis - Puf (Presses Universitaires de France) que autorizou a tradução e publicação do artigo de Nathalie Moureau.

Aos leitores e leitoras, fica o desejo de que o Dossiê traga contribuições e abra portas para novas reflexões que enriqueçam e ampliem o debate sobre as relações sistêmicas da arte.

Nei Vargas da Rosa
Outubro de 2017.

A construção da imagem internacional do Brasil por meio da cultura. Do Gabinete de Curiosidades à cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos no Brasil.

MARIA IGNEZ MANTOVANI FRANCO

■ 348

Maria Ignez Mantovani Franco é doutora em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, de Lisboa, Portugal (2009), graduou-se em Comunicação Social pela Fundação Armando Álvares Penteado (1976). É diretora da EXPOMUS – Exposições, Museus, Projetos Culturais, por ela criada em 1981, empresa onde desenvolve projetos de exposições nacionais e internacionais de arte e cultura brasileira, além de projetos museológicos, socioeducacionais e ambientais, em colaboração com instituições e museus no Brasil e no exterior. É presidente do ICOM Brasil desde 2012 e sua representante junto ao Conselho Consultivo do Patrimônio Museológico do IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus.

■ RESUMO

O artigo aborda o deslocamento humano pelo planeta, em diferentes épocas, como uma longa permanência em busca de conhecimento, domínio e ocupação de territórios. Evidencia que a partir das primeiras trocas humanas até a atualidade, a cultura expressa a intrínseca relação do homem com o seu ambiente, por meio dos artefatos que compõem seu universo simbólico.

Como instrumento preponderante para relatar e dar conhecimento às matrizes europeias sobre as descobertas nos trópicos, os relatos dos viajantes europeus foram sempre acompanhados de desenhos, ilustrações, mapas, gravuras e espécies naturais, que vieram a compor as Câmaras de Maravilhas, capazes de encantar e seduzir os europeus no século XVI. Assim, dos Gabinetes de Curiosidades à cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos no Brasil, a cultura brasileira manifesta seu enorme potencial de estreitar caminhos para uma diplomacia cultural de excelência, que poderá representar grande estratégia de inclusão do país no sistema econômico global. O artigo analisa a participação do Brasil em alguns eventos culturais internacionais de expressão, e reflete sobre a cultura como elemento de *soft power* no contexto das relações internacionais.

■ PALAVRAS-CAVE

Cultura, globalização, *soft power*, diplomacia cultural, jogos olímpicos.

349 ■

■ ABSTRACT

The article discusses human displacement on the planet, through different ages, looking permanently for knowledge, domain and occupation of territories. It highlights that from the first human exchanges to the present, culture expresses the intrinsic relationship of humankind with its environment, through the artifacts that are part of its symbolic universe.

Used as a major instrument to inform, to let European headquarters know about the discoveries in the tropics, the reports of European travelers were always accompanied by drawings, illustrations, maps, engravings and natural species that formed the Wonder Rooms, in order to delight and seduce Europeans in the 16th century. Thus, from the Cabinets of Curiosities to the opening ceremony of the Olympic Games in Brazil, Brazilian culture expresses its enormous potential to narrow paths for a cultural diplomacy of excellence, which could represent a great strategy for the inclusion of the country in the global economic system. The article analyzes the participation of Brazil in some expressive international cultural events, and reflects on culture as an element of *soft power* in the context of international relations.

■ KEYWORDS

Culture, globalization, *soft power*, cultural diplomacy, olympic games.

“A memória conta realmente – para os indivíduos, as coletividades, as civilizações – só se mantiver junto a marca do passado e o projeto do futuro, se permitir fazer sem esquecer aquilo que se pretendia fazer, transformar-se sem deixar de ser, ser sem deixar de se transformar.”
(Ítalo Calvino)

1. Introdução

O papel da cultura no desenvolvimento de uma nação parece algo incontestável, mas a fragilidade das políticas públicas na área da cultura evidenciam que, no Brasil, esse debate ainda é incipiente. Ao constataremos a dificuldade em priorizar a cultura como elemento vital para a formação e o desenvolvimento do brasileiro, vemos que seu papel como eixo de diálogo e de comunicação da imagem de nosso país no exterior talvez seja algo ainda a ser melhor lapidado.

Este artigo, ao identificar momentos emblemáticos em que o Brasil, ao longo de sua trajetória, ousou usar sua cultura como linguagem de expressão, alcançando resultados surpreendentes, propõe uma leitura dos processos de encontros entre diferentes povos e países na dinâmica internacional, em distintos contextos históricos – como disposto nos itens de 2 a 5. Tais exemplos visam a dialogar com os conceitos expostos e registrar experiências que nossa parca bibliografia sobre o tema ainda está por reunir.

O item 6 (Conclusão) aponta para a necessidade de conscientização de países emergentes, como o Brasil, a respeito do papel que a cultura exerce como elemento primordial para a consolidação de sua imagem no cenário internacional.

2. A cultura enquanto arma de conhecimento e estratégia de domínio nos confrontos humanos

Há milênios os grupos humanos deslocam-se pelo planeta cumprindo a saga de descobrir, conhecer, pesquisar e povoá-lo. Esses deslocamentos fizeram-nos encontrar realidades e situações desconhecidas, que os levaram a desenvolver diferentes capacidades e instrumentos de adaptação a cenários e contextos naturais adversos. Muitos desses artefatos constituem e integram coleções, que contraceenam hoje com os capítulos da história universal narrada nos museus enciclopédicos, em todo o mundo.

Ao longo de séculos, esse caminhar pelo planeta possibilitou a escolha ou a necessidade de fixação de grupos humanos em determinados territórios, mas desde sempre permaneceu íntegra a possibilidade de se prosseguir no deslocamento pelo globo terrestre – a busca pelo desconhecido sempre foi um desejo e uma inegável permanência cultural entre os humanos.

Os avanços pelos diferentes continentes, em rotas pioneiras, inesperadas, convergentes ou concomitantes, em direção ao desconhecido, foram constantemente repletos de desafios, de perigos e, muitas vezes, de conquistas. A disputa humana por territórios foi e é motivo de tensão, de negociação, de ocupação e de posse, mesmo nos dias atuais. O contato com outros grupos humanos, em diferentes territórios, foi sempre uma moeda de dupla face. De um lado, o ímpeto de conhecer, de ofertar, de trocar, de se comunicar, de compartilhar conhecimentos. De outro, o medo do desconhecido, o estranhamento diante do outro, a necessidade

de avançar e dominar, o confronto, a luta, o risco contínuo. Entre o contato e o confronto, os grupos humanos entrecruzaram-se, competiram, lutaram, venceram ou perderam – enfim, comunicaram-se.

Nessa luta incessante pela busca do desconhecido, pelo domínio das técnicas, pela posse do território, pela superação das adversidades naturais, pelo relacionamento e domínio de outras espécies, pela conquista da comunicação humana, os grupos adquiriram e acumularam conhecimentos sobre as suas formas de vida e também com relação aos costumes de outros povos com os quais interagiram em seus longos e desafiantes percursos.

Em um paralelo com o que observa Niall Ferguson, não se pretende aqui compor uma longa narrativa da história da civilização, já que ela “Deve abarcar uma boa porção de tempo e espaço, porque as civilizações não são pequenas e nem efêmeras”. Porém, “Àqueles que reclamam do que foi omitido”, Ferguson cita o pianista Thelonious Monk: “Não toque tudo (ou o tempo todo); deixe que algumas coisas escapem [...]. O que você não toca pode ser mais importante do que o que você toca.” (FERGUSON, 2017, p. 21).

Assim, num voo de pássaro pelo tempo, aterrissamos no século XVI, entre as cartas de Amerigo Vespucci, acompanhadas das primeiras imagens do Novo Mundo, em que narra as aventuras em “espaço aberto e contempla maravilhado ‘coisas jamais pensadas’” (BELLUZZO, 1994, p. 18). Constatamos ainda que é atribuído ao cartógrafo alemão Martin Waldseemüller a denominação “América”, em 1507:

O nome do lugar nasce do desejo de superar o âmbito lendário, instaurado pela suposição da existência utópica de ilhas e passagens, pela descoberta da terra firme e pelo encontro de um continente habitado. [...] Além do Atlântico tudo era lenda, e, por isso, os testemunhos dos viajantes passam a adquirir foro de verdade e as imagens que suscitam são tidas como evidências (BELLUZZO, 1994, p. 18).

As descobertas e a existência de *cada Novo Mundo* possibilitaram aos descobridores justapor espaços ocupados por mares e/ou por terras, povoar vazios imaginados, registrar suas hipóteses e percepções, dividi-las e difundi-las por meio de cartas, desenhos, gravuras, registros diversos. Verificou-se ser possível compor mapas transitórios, realísticos ou imaginários, precisos ou não, mas que criavam um sentido de busca de entendimento e de possibilidade de retorno aos locais já navegados ou percorridos. Estava garantida assim a continuidade da conquista e permitida a ocupação transoceânica. Esses esforços foram sequenciais e se transformaram em grandes epopeias que, uma vez disputadas e vencidas, atribuíram poder e riqueza aos seus respectivos reinos financiadores. Pouco a pouco a ciência e as artes foram se moldando à tarefa de conhecer e relatar o Novo Mundo, por meio de histórias fantásticas ilustradas por desenhos e artefatos, espécimes mineiros e naturais, que se transformaram num mundo de maravilhas até então jamais conhecidas, que na sequência eram identificadas e expostas nos Gabinetes de Curiosidades europeus.

Os Gabinetes de Curiosidades abrigavam grandes coleções enciclopédicas de objetos, marcadas por diferentes tipologias, que podiam compreender desde arqueologia, etnografia, geologia, religião, tapeçarias, relíquias diversas, até artes e antiguidades. Também chamados de “Câmaras de Maravilhas”, serviam tanto ao deleite de seus detentores como à exposição de raridades vindas dos territórios recém-dominados, como um grande troféu da conquista para os representantes da aristocracia europeia. Esses conjuntos, também conhecidos como “Teatros do Mundo” ou “Teatros da Memória”, além de permitirem uma visão onírica do Novo Mundo, atribuíam grande poder aos seus proprietários. Estudos e pesquisas posteriores concluíram que os Gabinetes de Curiosidades representaram, sem dúvida, a gênese dos museus.

Temos, assim, desde o século XVI, o registro das primeiras imagens e informações sobre o nosso território, suas riquezas naturais e o modo de vida de nossos primeiros habitantes, transitando para serem expostos em outros mundos, sujeitos a toda a sorte de leituras e compreensões. Essas coleções de imagens e artefatos, que ainda não haviam sido devidamente estudadas e catalogadas, foram capazes de maravilhar e seduzir o gosto europeu de então. Foram, sem dúvida, os nossos “batedores”, nossos primeiros gestos, voluntários ou não, de proposição e interlocução internacionais.

Entre os séculos XVII e XIX, o Brasil foi palco de grandes expedições artísticas e científicas, que o descreveram e forjaram sua imagem durante todo o período colonial. Após a chegada da Corte Portuguesa, em 1808, em consequência das guerras napoleônicas, o Brasil mudou de estatuto, sendo elevado à condição de Reino Unido de Portugal. De colônia totalmente dependente de Lisboa, o Brasil passou a sediar o Reino. Essa mudança conjuntural foi decisiva para o reposicionamento do Brasil no cenário internacional do período. O império nos trópicos, além de incipiente e precário, era também pouco compreendido na Europa e notadamente em Portugal, originando interpretações muitas vezes controversas.

Entre 1851 e 1913, o Brasil participou, embora de forma inconstante, de doze edições de Exposições Universais, grandes mostras que sintetizavam o projeto capitalista internacional. Delas participavam regiões em expansão, como os países europeus e os Estados Unidos; faziam-se representar também alguns países que viviam ainda em regime colonial e eram detentores de fontes de matérias-primas, como os latino-americanos México, Argentina e Brasil. “Uma verdadeira representação do mundo, tal como concebido pela filosofia dominante”, como afirma Heloisa Barbuy (1996, p. 211).

A presença do Brasil na Exposição Universal de 1889, em Paris, França, comemorativa do Centenário da Revolução Francesa, foi sem dúvida a de maior relevo, pois contou com o incentivo e apoio pessoal do próprio imperador D. Pedro II, em momento muito próximo à Proclamação da República do Brasil (BARBUY, 1996).

3. O papel da cultura no diálogo entre as nações

Nessa trajetória empreendida pelo ser humano desde seus primórdios até a contemporaneidade, passando pelos jogos de sentido de nossos artefatos expostos nos Gabinetes de Curiosidades europeus, em pleno século XVI, e pela presença do

do Brasil nas grandiosas Exposições Universais, vemos que há uma tríade de longo termo, que se enuncia e se articula.

Como primeiro elemento dessa tríade, registra-se a busca incessante pelo desconhecido, a busca do outro; o segundo, o domínio do território e o desenvolvimento dos artefatos de mediação com o mundo, ou seja, a conquista do conhecimento; e, por fim, a comunicação como estratégia de domínio e sobrevivência. Essa tríade, que foi angular para garantir a sobrevivência da espécie humana, ainda é válida atualmente.

Com o impulso adquirido pelo processo de globalização no século XX, a partir da expansão capitalista, tornou-se ainda mais necessário o entendimento das diferentes culturas como estratégia de compreensão dos processos de interação entre os povos. Entender a forma de pensar e agir de uma determinada sociedade passou a ser uma moeda de grande eficácia na percepção do novo, do desconhecido, enfim, do outro. Perceber como se desenvolvem as relações de poder, as formas de articulação, a construção dos pensamentos, a formação histórica, os hábitos culturais, as estratégias de negociação tornou-se algo importante no diálogo e nas disputas entre as nações. Enfim, conhecer um novo país, uma nova aliança de países, um bloco geopolítico, hegemônico ou não, passa por perscrutar as diferentes culturas que ali estavam agrupadas, contrapostas, articuladas ou que até mesmo se manifestassem em movimentos antagônicos.

353 ■

A cultura tem, portanto, o papel de elo de sentidos, de transposição, de entendimento e de diálogo entre nações. Ela é capaz de atrair, engajar, encantar diferentes atores sociais, além de enunciar novas formas de expressão e de conquista.

Como vimos, a partir do século passado, o mundo vem ensaiando o uso da cultura como linguagem de expressão e articulação nas relações internacionais, entre diferentes povos.

O artefato símbolo do contato entre o europeu e o indígena exposto num museu europeu, a coroa do Divino das faustas festas do barroco brasileiro elevada a obra referencial da exposição *Brasil Barroco – entre o céu e a terra*, realizada no Petit Palais, em Paris (2000); os painéis *Guerra e Paz*, de Candido Portinari, entronizados na sede das Nações Unidas (ONU), em Nova York (2015), depois de restaurados e expostos, no Brasil e na França; uma obra de Ligia Clark exposta no MoMA em Nova York; ou o rufar dos tambores de uma apresentação brasileira no México ou no Afeganistão, são símbolos de poder de nossa cultura, são atributos de memória, são enunciados estéticos, são ritos históricos ou contemporâneos de afirmação cultural e socioeconômica. Dão conta de nossas múltiplas narrativas históricas, simbólicas e humanas. Falam de um país emergente, com um percurso histórico complexo, com um contingente populacional rico e diverso, que convive com injustiças e desigualdades sociais e com a insegurança pessoal e coletiva, em tempo real. Contam sobre nossas instabilidades, mas também sobre nossa capacidade de superação. Evidenciam, enfim, os valores intrínsecos da cultura brasileira.

4. A cultura brasileira como elemento de *soft power* e o desafio de construir a imagem do Brasil no exterior

Um novo conceito, que vem sido amplamente utilizado para a análise de

relações internacionais, foi elaborado em 2004 por Joseph Nye, cientista político da Harvard University. Nye adota a expressão *soft power* para definir a “capacidade de um país de influenciar e persuadir por meio de seu poder de inspiração e atração, em contraposição ao poder militar ou de coerção (*hard power*). Segundo Nye, o *soft power* emanado por um país se deve sobretudo à admiração que sua cultura, seus valores, sua língua, suas instituições e suas ações no âmbito internacional são capazes de despertar. [...] Já o Brasil, por exemplo, tem um *soft power* natural graças ao apelo de sua cultura (e do futebol) [...]” (COELHO, 2010).

O Brasil contemporâneo pode inscrever nessa narrativa, ao longo das duas primeiras décadas do século XXI, alguns exemplos que se tornaram emblemáticos e que evidenciaram como o nosso *soft power*, por meio da cultura, pode ser poderoso, potencialmente capaz de nos elevar a novas posições no cenário internacional.

Foi o caso do Ano do Brasil na França, realizado pelo governo brasileiro, em 2005. Um conjunto de mais de 400 ações culturais orquestradas, e com um plano de comunicação muito bem estruturado, foi capaz de encantar a França e o público de mais de 15 milhões de pessoas que participaram do evento, reposicionando assim a marca Brasil no cenário franco-europeu. Esse grande evento cultural teve a participação de mais de 2 mil artistas, palestrantes, produtores e técnicos brasileiros, que juntos realizaram mais de 200 exposições, 850 espetáculos e apresentações, cerca de 80 colóquios e eventos literários, além de 1.300 exibições de audiovisual. Os resultados de mídia foram também surpreendentes, pois foram gerados 15 mil artigos na mídia impressa, 35 edições especiais, totalizando a venda de 8 milhões de exemplares. Somam-se a esse impacto comunicacional 82 programas de TV e 66 de rádio, que garantiram uma mídia incomum para eventos dessa natureza. Enfim, os investimentos compartilhados entre o governo brasileiro e o francês, que garantiram esse conjunto de ações culturais brasileiras na França, abrangendo diferentes linguagens artísticas, apresentadas em Paris e em mais de 160 cidades francesas, certamente foram pequenos em relação aos resultados positivos que a melhoria da imagem do país pôde incutir nas trocas comerciais e em estratégias político-institucionais bilaterais (2005 – ANO DO BRASIL NA FRANÇA, 2005, p. 16-17).



Figura 1. Exposição *Três Séculos de Arte Brasileira: Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo*, realizada no Musée des Beaux-Arts de Rouen, na França, evento incluído nas Comemorações do Ano do Brasil na França, em 2005. Fotografia do Arquivo Expomus.

Outro exemplo atual e muito impactante foi o espetáculo de abertura dos Jogos Olímpicos realizados no Rio de Janeiro. O misto de arte, tecnologia, inovação e sustentabilidade surpreendeu e encantou 342 milhões de pessoas, em todo o mundo. A cultura brasileira foi o centro das atenções mundiais por quase duas horas, com um roteiro sintético e estratégico, que evidenciou de forma encantadora e competente o seu poder transformador. Essa apresentação deu o tom correto e bem-humorado aos Jogos Olímpicos de 2016 e mostrou nossa face competente e ambientalmente responsável. Numa só apresentação, foram desmistificados vários preconceitos e diversas visões equivocadas sobre o Brasil. Evidenciou-se o valor maior da cultura brasileira, dando destaque a projetos e conjuntos patrimoniais de relevância. Num aceno claro à necessidade de proteção ao planeta, a apresentação primou por uma chancela ambientalmente correta, não apenas nos conteúdos apresentados, que foram abrangentes, mas também na seleção e uso dos materiais. Com recursos contidos, os criadores desse espetáculo mostraram que a genialidade e a capacidade de planejamento e superação do brasileiro podem atingir resultados surpreendentes e realizar projetos de grande complexidade, alcançando impacto global positivo.¹

¹ Mais sobre a repercussão mundial da cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos no Brasil está disponível em <<http://esportes.estadao.com.br/noticias/jogos-olimpicos,confira-a-repercussao-internacional-da-cerimonia-de-abertura-do-rio-2016,10000067393>> Acesso: 20 jul. 2017.



Figura 2. Abertura dos Jogos Olímpicos 2016 no Rio de Janeiro. Fotografia de Gabriel Nascimento.

No entanto, o *ranking* global de *soft power* – publicado anualmente pelo Center on Public Diplomacy (CPD) da University of Southern California (USC), em parceria com a Portland, empresa de consultoria em comunicação estratégica – aponta em sua terceira edição, lançada em julho de 2017, que o Brasil caiu de 24º para 29º lugar entre os 30 países do *ranking* (MCCLORY, 2017, p.43). Os pesquisadores da Portland/USC concluíram que o Brasil parece não ter acertado em mascarar, com os Jogos Olímpicos, o clima de grave crise econômica, política e social que o país atravessa (MCCLORY, 2017, p. 50).

5. A sociedade brasileira e seu papel estratégico nas políticas internacionais do país

Considera-se, sob um espectro mais amplo ao analisar a política externa brasileira na segunda metade do século XX e nas duas primeiras décadas do século XXI, que possa ter havido um estreitamento dessa atuação, ou seja, um certo cerceamento das relações internacionais. Essa hipótese, de alguma forma, contraria o senso comum de que o Brasil é um país aberto, disposto ao diálogo e muito vocacionado ao “encontro com o outro”. Esse conceito seria válido no âmbito das relações pessoais, mas talvez não fosse institucionalizado como política externa brasileira.

O que se observa com frequência é um país preocupado em assegurar formas internas e externas de protecionismo a bens e serviços, em garantir múltiplas formas de proteção e incentivos governamentais, e relativamente pouco encorajado a enfrentar as duras regras de comércio internacional.

Por outro lado, é preciso considerar que a política externa brasileira talvez não devesse ser planejada e articulada apenas por meio das ações governamentais e, de forma específica, pelo Ministério das Relações Exteriores e pela APEX- Brasil.²

Trata-se, na verdade, de um desafio para toda a sociedade brasileira, envolvendo todas as instâncias articuladoras da economia, ou seja, indústria e comércio, agroindústria, inovação, tecnologia, meio ambiente, turismo, esportes e cultura, entre outras.

O problema fundamental que as pessoas não gostam de falar muito é que política externa e relações internacionais têm baixa prioridade na agenda da sociedade brasileira. O Brasil ainda é um país muito voltado para si mesmo. Durante muitos anos, as pessoas pensaram que política externa é uma coisa voltada para diplomatas, o que não é verdade. Na verdade, os diplomatas são assessores em termos de política externa e são responsáveis pela sua execução. Mas a política é dada pela sociedade brasileira, pelo Governo e pelos políticos, digamos assim (CASTRO NEVES, 2017).

Observamos, portanto, que nossa política internacional talvez não prime pela consistência e pelo arrojo em empreender ações de longo prazo e de forma sistêmica, alavancando diferentes setores econômicos da sociedade brasileira, passíveis de serem internacionalizados.

Podemos analisar alguns exemplos de países que se reinventaram em termos de política externa nos últimos 40 anos. Talvez o caso mais curioso seja o da China, que alcançou um novo patamar de articulação internacional, como bem observa o embaixador Luiz Augusto Castro Neves³:

A grande estratégia hoje da diplomacia nacional seria a inserção do Brasil na economia mundial, aquilo que os chineses chamam de inserção no sistema internacional, que fez parte das reformas de 1978 feitas por Den Xiaoping. O grande objetivo da China foi se inserir no sistema internacional, e, de país isolado e fechado que era, mudou sua percepção e se colocou muito bem neste sistema internacional. O Brasil continua até hoje, em grande medida, como um país voltado para dentro. O próprio setor industrial, que foi essencialmente construído com base na substituição de importações, subsídios, reserva de mercado e protecionismo (CASTRO NEVES, 2017).

Na fala acima do embaixador, há um detalhe importante a observar. Ele diz que a grande estratégia da diplomacia nacional seria a inserção do Brasil na economia mundial, “aquilo que os chineses chamam de inserção no sistema internacional”. Os chineses reconhecem e atuam globalmente considerando não só a economia mundial como alvo das suas relações globais, mas bem mais do que

² A Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex-Brasil) atua para promover os produtos e serviços brasileiros no exterior e atrair investimentos estrangeiros para setores estratégicos da economia brasileira. Disponível em <<http://www.apexbrasil.com.br/home/index>> Acesso: 20 jul. 2017.

³ O embaixador Luiz Augusto Castro Neves é presidente do Conselho Empresarial Brasil-China e vice-presidente emérito do Cebri – Centro Brasileiro de Relações Internacionais.

isso: consideram como estratégia maior o país se inserir no sistema internacional. Isso permite considerar que esse sistema engloba muito mais do que os fatores macroeconômicos, ou seja, as trocas entre países, blocos ou parceiros econômicos. O conceito de sistema internacional parece sugerir o reconhecimento das configurações político-econômicas complexas e por vezes dissonantes, o respeito à legislação e os avanços em termos de novas perspectivas do direito internacional; consciência relativa às complexas responsabilidades sociais, patrimoniais e ambientais; estratégias e prevenção colaborativa em termos de segurança internacional, e outros tantos fatores de alinhamento e/ou distanciamento entre as nações.

Vemos que a ação internacional da China segue um planejamento político maior, bastante claro, que articula e coordena as demais ações de sua política externa, em distintos continentes. Destaca-se, nesse sentido, como um dos exemplos mais expressivos dessa estratégia – conforme relatou Lanxin Xiang⁴ em debate realizado na Fundação FHC, em 2016 –, a iniciativa desenvolvida pelo governo chinês e

apelidada de “One Belt & One Road” (OBOR), que, em português, seria algo como “um cinturão & uma estrada”. A ideia é conectar o território chinês, por meio de estradas, ferrovias, oleodutos e gasodutos, à Rússia e aos países da Ásia Central e do Oriente Médio, chegando até a Europa (do Leste e do Sul). Além da integração externa, o projeto busca incorporar à dinâmica do desenvolvimento chinês, muito concentrado na região da costa do Pacífico, as regiões situadas no centro e no oeste do país, bem mais pobres e atrasadas (XIANG, 2016).

Essas diretrizes abrangem igualmente o plano interno do país, ou seja, há uma articulação entre os fluxos internos e externos, com ganhos de eficiência, flexibilidade e agilidade das decisões e ações governamentais e empresariais.

Outro exemplo digno de nota é o fato de que a China se reposicionou nos últimos vinte anos – assumiu relevância nos conselhos e financia parte dos orçamentos das organizações patrimoniais globais; sediou os principais eventos internacionais nas áreas de esportes e cultura; a despeito de seus graves problemas de controle ambiental, assume um papel de destaque nas discussões de políticas globais de proteção ao meio ambiente e procura adotar hoje soluções ambientalmente corretas em suas novas plantas industriais; além de investir fortemente em formação de suas lideranças e fortalecer as suas representações formais no exterior. O país tem assinado protocolos de colaboração com as principais universidades de relevo internacional para o desenvolvimento sistemático de pesquisas nas múltiplas áreas de mútuo interesse, destacando-se a formação bilateral e o desenvolvimento de programas internacionais de educação e cultura, inclusive com concessão de bolsas para estudantes estrangeiros.

É importante esclarecer que, apesar de a China se destacar hoje no cenário internacional, aqui não se coloca propriamente um juízo de valor e nem de aderência à sua política econômica, já que o que está em análise é o planejamento, a articulação, sua forma de inserção no sistema global e a vontade política que foi empreendida para organizar esse salto, ou seja, a mudança de patamar e de engajamento por meio de ações de amplo espectro, em termos de política internacional.

⁴ Lanxin Xiang é professor do Instituto de Graduação em Estudos Internacionais e de Desenvolvimento de Genebra (Suíça), pesquisador, autor, e dirige o Centro de Estudos ‘One Belt & One Road’.

Cabe ao Brasil desenvolver um planejamento sistêmico e harmônico entre as esferas governamentais que se responsabilizam pelas relações internacionais, arregimentando as demandas institucionais, econômicas, comerciais, ambientais e culturais, a fim de construir um discurso coeso e consistente, em conjunto com a sociedade brasileira, que possa sustentar a imagem do país em sua dinâmica internacional.

6. Conclusão

Muitos dos países desenvolvidos já se conscientizaram sobre o papel da cultura como elemento essencial para a consolidação de sua imagem no cenário internacional, e os países chamados “emergentes” têm-se esforçado para assimilar novas práticas de utilização de seus atributos patrimoniais e artísticos como selo de excelência e elo para novas conquistas econômicas e sociais. O valor da cultura é tema ainda frágil no Brasil e relativamente pouco discutido em âmbito nacional. Embora tenhamos um legado cultural altamente expressivo e de grande impacto na geração de empregos e renda nas distintas regiões brasileiras, a cultura não é ainda compreendida internamente no país como um valor real, como um ativo capaz de promover o bem-estar social. Talvez tenhamos mesmo que avançar nas discussões sobre economia da cultura no Brasil e, uma vez fortalecidos neste sentido, ousar novos empreendimentos em termos de política externa.

Já não seria sem tempo que, em pleno século XXI, pudéssemos acreditar no papel que a cultura representou historicamente nas relações de proteção ou domínio entre as distintas civilizações no mundo. Ela jamais foi moeda acessória nos momentos de aproximação, conquista ou dominação, nos mais distintos caminhos de enfrentamento entre as nações. Analisar a trajetória da cultura como elemento de fortalecimento das relações geopolíticas e econômicas certamente evidenciará um cenário futuro mais estimulante e abrangente a ser conquistado.

À cultura brasileira cabe transcender o real e se emular em diferentes papéis de representação nacional, mostrando suas possibilidades de colaborar para suscitar respeito, transparência e admiração de outras nações pelo Brasil. As perspectivas de desenvolvimento futuro de tais ações pelos órgãos responsáveis pela política externa brasileira são ainda incipientes, mas podem vir a ser encorajadas dentro de programas viáveis. Mais do que observar a performance de outros países que atuam de forma arrojada e consistente no cenário internacional, devemos nos conscientizar de nosso valor cultural e utilizá-lo com elemento fundador de nossas ações internacionais.

Referências

2005 – **ANO DO BRASIL NA FRANÇA** [Relatório final]. Brasília: Gráfica Brasil, dez. de 2005, p. 16-17.

BARBUY, Heloisa. “O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal”. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.4 p.211-261 jan./dez. 1996. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5342/6872>> Acesso: 20 jul. 2017.

BELLUZZO, Ana Maria de M. **O Brasil dos Viajantes**. São Paulo, Edição Metalivros/Fundação Odebrecht, 1994, 3 vol. Vol. 1, Imaginário do Novo Mundo, p. 18.

CALVINO, Italo. "As Odisseias na Odisseia", in: MOULIN, Nilson (trad.), **Por que Ler os Clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Apud BELLUZZO, Ana Maria de M. **O Brasil dos Viajantes**. São Paulo, Edição Metalivros/Fundação Odebrecht, 1994, 3 vol. Vol. 1, Imaginário do Novo Mundo, p. 13.

CASTRO NEVES, Luiz Augusto. "Exclusivo – Embaixador Castro Neves: 'Política externa não é prioridade para o Brasil'". Entrevista concedida a **Sputnik Brasil**. 02 jun. 2017. Disponível em: <<https://br.sputniknews.com/opiniao/20170602855529-exclusivo-embaixador-castro-neves-politica-externa-brasil/>>. Acesso: 20 jul. 2017.

COELHO, Luciana. "Cientista político de Harvard criou conceito de 'soft power'". **FOLHA.com**. 2 nov. 2010. Disponível em <<https://noticias.bol.uol.com.br/brasil/2010/11/02/cientista-politico-de-harvard-criou-conceito-de-soft-power.jhtm>> Acesso: 20 jul. 2017.

■ 360 FERGUSON, Niall. **Civilização Ocidente X Oriente**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2017, p. 21.

MCCLORY, Jonathan. **The Soft Power 30 – A Global Ranking of Soft Power 2017**. Portland/The USC Center on Public Diplomacy, 2017, p. 43;50. Disponível em <<http://softpower30.com/wp-content/uploads/2017/07/The-Soft-Power-30-Report-2017-Web-1.pdf>> Acesso: 30 jul. 2017.

XIANG, Lanxin. **A China sob Xi Jinping: o que quer e o que pode o líder chinês?** [Debate] São Paulo: Fundação FHC, 18 out. 2016. Disponível em <<http://fundacaoofhc.org.br/debates/a-china-sob-xi-jinping-o-que-quer-e-o-que-pode-o-lider-chines>> Acesso: 20 jul. 2017.

Receido em 15/06/2017 - Aprovado em 21/08/2017

A condição expositiva e sua relação com o mercado de arte ¹

EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA

■ 362

Docente e pesquisador no Programa de Pós-graduação em Arte (Teoria e História da Arte) e no Pós-graduação em Ciência da Informação (Organização da Informação), ambos da Universidade de Brasília. Membro do Grupo de Pesquisa "História da Arte: modos de ver, exibir e compreender". Autor de "Museus de Fora" (Zouk, 2010). Editor assistente da Revista MODOS.

¹Este artigo é resultado de pesquisa financiada pelo CNPq

■ RESUMO

O presente artigo busca posicionar uma história das exposições de arte frente a uma história do mercado de arte e suas instituições. Nessa perspectiva, optamos por construir um eixo entre exposições, mercados e museus. Eixo que seleciona pontos específicos de intersecção entre a história da arte e uma história das exposições. Por fim, apresentamos um problema para tal eixo, cuja premissa funda-se na criação, pelos artistas, de novos regimes expositivos, capazes de desdobrar a obra de arte em diferentes modalidades de visibilidade. Condição que exige uma história da arte que lide com a transitoriedade da obra, sua tradução, sua reapresentação em distintas formas de exibição.

■ PALAVRAS-CAVE

História das exposições; arte contemporânea; mercado de arte; museus de arte.

■ ABSTRACT

The exhibition condition and its relationship with the art market. The present article seeks to position a history of the art exhibition in front of a history of the art Market and its institutions. From this perspective, we chose to build an axis between exhibitions, markets and museums. Axis that selects specific points of intersection between the history of art and a history of the exhibitions. Finally, we present a problem for such an axis, whose premise is based on the creation, by the artists, of new exhibition regimes, capable of unfolding the work of art in different modalities of visibility. A condition that requires a history of art that deals with the transitoriness of the work, its translation, its re-presentation in different forms of exhibition.

363 ■

■ KEYWORDS

History of exhibitions; contemporary art; Art market; Art museums.

1. Introdução

Em fevereiro de 2017 o Museu de Arte Moderna de São Paulo apresentou a mostra “O mercado de arte moderna em São Paulo: 1947-51”, com a curadoria de José Armando Pereira da Silva, cujo mote foi a comemoração de 70 anos da Galeria Domus, inaugurada em São Paulo no final dos anos de 1940. Na confluência que marcou a início da institucionalização da arte moderna no Brasil, a Domus, em cinco anos de existência e 91 exposições (KIYOMURA, 2017), significou o início de um longo processo de consolidação do mercado de arte brasileiro, especialmente devotado a produção daquele século. Tratava-se de um espaço, “ponto de encontro de europeus nostálgicos de um meio intelectual mais movimentado, [que] virou referência na vida cultural da cidade, lugar de reunião de músicos, artistas, literatos e críticos de arte” (BUENO, 2005, p. 386). As vésperas da fundação dos museus de arte moderna de São Paulo, Rio de Janeiro e Florianópolis, e antecedendo importantes galerias como São Luis (São Paulo, 1958), Astréia (São Paulo, 1959), Bonino (Rio de Janeiro, 1960), Petit Galerie (Rio de Janeiro, 1960), Atrium (São Paulo,

1958), a Domus veiculou um modelo não usual para época: a confluência de artistas, críticos e colecionadores dentro de espaços comerciais, com forte presença na vida social das classes média e dirigente.

A mostra celebrativa do MAM-SP interessa-nos menos por sua condição particular – a galeria Domus – e mais por conjugar três instituições importantes do sistema da arte: o museu, o mercado e a exposição. O primeiro é facilmente reconhecível como uma instância institucional crucial para a manutenção do estatuto do artístico desde o final do século XVIII. O mercado, por sua vez, é uma instituição fragmentada, fundadora de um sistema que articula diversas unidades, sujeitos e dispositivos. Não raro podemos compreender o museu como parte do mercado da arte (BELTING, 2009). Já a exposição apresenta-se, inicialmente, como dispositivo operacional. Vista em particular, ela é uma instituição igualmente crucial tanto para a complexa relação entre instituições museológicas, quanto para a manutenção do mercado da arte. Assim sendo, tomamos a exposição como questão.

Nos parece inegável que a exposição, enquanto dispositivo integrante à condição de circulação, recepção e visibilidade da arte na modernidade, está intimamente vinculada às estratégias dos diferentes mercados das artes visuais, pelo menos nos últimos dois séculos. A exposição é a ação, o discurso e o processo mais conhecido para garantir o dar-a-ver a obra. Nesse sentido, o presente artigo busca apontar como a dissipação da/na arte contemporânea tem exigido regimes de expositividade compartilhados, em especial frente a uma produção descentralizada e fragmentada, que só se dá a ver pela reunião de diferentes parcelas de uma obra. Ou seja, a exposição, que ajudou a consolidar, sob os princípios de raridade, de originalidade, de estilo, de excepcionalidade, a ideia de uma obra una, indivisível, ajusta-se a uma produção que se dissipa. Mas antes, nos atentemos a uma história da exposição.

Sabedores, que uma história da exposição una e linear está fadada ao fracasso, basicamente porque este evento é marcado por sua heterogeneidade e por sua contínua adaptabilidade. Do mesmo modo, uma história das artes e uma história das exposições não são intercambiáveis. Não tomemos uma pela outra como bem nos alertou Glicenstein (2009, p.251). Buscamos um caminho conciliador: fragmentos de uma história das exposições de arte, tomados pela relação entre a exposição e outras instituições do sistema da arte. Fragmentos que expressem a exposição enquanto evento que se transmutou em processo de distinção, em discurso organizador do olhar, em estratégia poética em sua condição contemporânea.

2. Nem tão longe, nem tão perto: uma perspectiva histórica

Toda obra de arte apresentada aos olhos do observador é uma obra exposta, seja numa parede de um palácio, num jardim burguês, num templo religioso ou numa praça. Todavia a exposição enquanto a reunião de obras de arte, temporariamente arranjadas para construir uma narrativa é um evento particular e

intimamente ligado aos lugares e instituições modernas da arte². Antes disso, a economia da encomenda foi o primeiro desafio da Exposição em sua relação com o sistema que criou, fomentou e consolidou o estatuto do artístico desde os quatrocentos. Tomando a realidade da península Itálica, Francis Haskell observou que no século XVII:

Para elas [as exposições] aproveitavam-se sobretudo as inúmeras festas e procissões religiosas, que são um dos traços dominantes da vida no século XVII. A festa de Corpus Christi, em particular, sempre dava ocasião a uma exposição de quadros, mas não era a única. Segundo parece, não era fixado um local preciso aos artistas, é provável que expusessem indiscriminadamente junto com outros artesãos e comerciantes de arte que vinham mostrar seus produtos. (HASKELL, 1997, p.210).

Segundo o historiador da arte britânico as condições ofertadas pelas exposições não eram atraentes para os artistas renomados de outrora. Para estes, a exposição organizada por comerciantes de arte e antiguidades era um meio vulgar de divulgação do trabalho. Pintores e escultores reconhecidos faziam uso da lógica da encomenda, de contratos diretos, para instruir sua produção. De qualquer modo, as exposições nasceram para atender a uma demanda de visibilidade e, ao lado de outros bens, ajudaram a fundar um mercado específico, já bastante perceptível na realidade dos Países Baixos no mesmo século.

No norte da Europa, em especial os Países Baixos, a exposição em lojas comerciais, antiquários e feiras era uma realidade que unia artistas de diferentes posições social e profissional, no que tradicionalmente denominamos como “mercado” de arte. Alpers (2010) lembra-nos que um artista neste período estava ao alcance da economia da encomenda, podendo ser demandado por burgomestres, aristocratas, dirigentes de várias organizações e comerciantes, entre outros mecenas. Todavia, ela é enfática ao afirmar que, ao contrário da realidade do resto do continente europeu, “produzir obras para o mercado era a regra e não a exceção para a maioria dos artistas holandeses” (*idem*, p.275). Mais que as mostras nas academias, nas confrarias e prefeituras, as exposições estavam associadas ao livre comércio das feiras. Neste caso particular, criou-se não apenas um mercado específico para pintura, dentro de um capitalismo em franco desenvolvimento, mas, também, para gravuras, para tapeçarias, para esculturas, compreendidas como artigos de luxo e de especulação.

²Jérôme Glicestein lembra-nos que uma história das exposições se deparou com a necessidade de definir um conceito de exposição. Ele toma a história da arte em contraponto, visto que a disciplina se debruçou sobre obras que não foram criadas no que entendemos como “arte” na atualidade. Assim a exposição poderia fazer o mesmo, numa construção fragmentada e mediada. Todavia, o autor opta por valorar uma história da exposição ocupada com o fenômeno expositivo, enquanto prática intencional. Momento em que a exposição é compreendida como prática de mediação, de comunicação, como fenômeno cultural reconhecível, tomando os salões do século XVII como marco possível (GLICESTEIN, 2009, p.241-251). No mesmo sentido, Jean-Marc Poinot reforça: “A exposição instaura uma lógica, uma sintagmática e uma concepção do signo que se encontra em comportamentos que ultrapassam amplamente os limites habituais da exposição no sentido estrito. É do conjunto do fenômeno da exposição e das práticas *induzidas* por ela que se trata aqui e não apenas, ter-se-á compreendido, da apresentação temporária de um artefato” (2012, p.163).

Tanto no caso italiano como holandês, não contemos em encontrar um marco fundamental da história das exposições. Uma tarefa que pode ser tão infrutífera, quando fútil, por tentar celebrar uma nova história da arte, via exposições, pela reivindicação do valor de “origem”. E, também, porque a depender da manipulação desse conceito podemos retornar aos mercados de esculturas e objetos decorativos da Antiguidade. Todavia, podemos tomar algumas mostras como pontuais e importantes para orientar uma história das exposições de arte. Uma delas foi a exposição organizada pela confraria de artistas, em Roma, chamada de Congregação dos Virtuozos. Tradicionalmente realizada no dia 19 de março no Panteão para celebrar o dia de São José³. Um dos propósitos desta confraria era “fazer das belas-artes um instrumento de glorificação da religião” (HASKELL, 1997, p.211). Com mais de um século e meio de existência, essa exposição, por sua periodicidade, tornou-se uma referência para a compreensão de como o sentido expositivo se desenvolvera. Dando ênfase a obras dos mestres do passado, a exposição romana, com restrições, também aceitava a produção de contemporâneos. Negando qualquer intenção comercial, o que lhe conferiu reputação até mesmo entre os artistas reconhecidos da época, como Salvador Rosa, Diego Velázquez e Giovanni Sassoferrato, a exposição não negava sua intenção promocional. “Os artistas logo passaram a utilizar as exposições do Panteão como um meio de atrair para si mesmos a atenção do público” (*idem*).

O caso de Rosa é particular. Ele fora um artista que reconhecidamente se irritava com a falta de visibilidade de suas obras. Queixava-se que seus quadros encomendados eram apreciados apenas pelos compradores. Segundo Haskell (2000, p.9), Rosa se tornou um dos primeiros artistas a manifestar um pendor para a publicidade e para o reconhecimento de um “público”. Mesmo com forte viés religioso, essas mostras ajudaram a construir um gosto e um público restrito para a arte. Tais exposições “davam um destaque muito maior aos mestres antigos do que aos artistas contemporâneos, e os mesmos quadros eram expostos repetidas vezes, ano após ano. Às vezes, porém, ofereciam ao público a ocasião de ver um gênero de pintura que normalmente não era acessível” (HASKELL, 1997, p.214).⁴

A exposição de obras para um público mais ou menos seletivo já era uma condição dos programas das academias italianas do século XVII. Se tomarmos as mais antigas, Florença e Roma, tais instituições foram, inicialmente, configuradas como espaços sociais que buscavam representar os artistas, dissociando-os dos “meros artesãos competentes”. Lentamente, as academias migraram para o modelo francês que preconizava um projeto de ensino das artes, sintetizado “por um programa de desenho a partir de modelo-vivo” (PEVSNER, 2005, p.137). Em poucas décadas, além das aulas, a maioria das academias de arte europeias já continham em seus estatutos a realização de conferências, premiações e exposições (*idem*, p.143).

³ Uma outra exposição chamou a atenção de Haskell. Realizada no dia 29 de agosto no Mosteiro de San Giovanni, em homenagem ao dia do santo homônimo, organizada pelas “grandes famílias patrícias da cidade” (1997, p.212). Com o correr do século XVII, a exposição passou a dar evidente ênfase aos mestres desaparecidos, conferindo raro espaço para os artistas contemporâneos.

⁴ Haskell salienta que as exposições, no século XVII, em Roma e Florença, foram as primeiras a insistir na apresentação de “mestres”, eleitos e selecionados do passado próximo ou distante, na condição de exibir o poder e a opulência tanto das famílias colecionadoras, quanto de organizações e confrarias (2000, p.8-9). Portanto, as exposições, mesmo não sendo as criadoras (2000, p.3), foram fortes divulgadores do conceito de “Old Master”, tão importantes na criação e na consolidação da história da arte no século posterior.

A seu tempo e modo, as exposições tinham finalidades semelhantes as suas correlatas modernas: serviam para exprimir um gosto dos organizadores, colecionadores; apresentavam uma seleção daquilo que cada período considerou como arte matricial, por meio, da seleção dos mestres do passado, ajudando a fundar no que seria conhecida como uma “história dos estilos” (escolas) de uma dada época ou região; permitiam aos artistas contemporâneos, em especial no norte da Europa, visibilidade para produção destinada à comercialização imediata; mesmo quando a negociação direta era interdita, a publicidade ofertada pela obra exposta facilitava transações posteriormente; constituía um público interessado, que não possuía alternativas para conhecer obras privadas e; graças a indícios e relatos esparsos, fomentava uma crítica incipiente, que já judiciava e hierarquizava a produção exposta.

Por sua vez, outro tipo de exposição ganhava corpo na França no século XVII. Uma mostra dedicada, ao contrário das estudadas por Haskell, à produção contemporânea: o salão. De certo, o salão é outra instituição da arte, cujas características excedem sua conjectura expositiva. Mas de qualquer maneira, um salão é sempre uma exposição. Nesse sentido, o salão-exposição, criado e associado ao sistema acadêmico, desde sua gênese, esteve próximo ao mercado da arte. Um mercado orientado pelo e para o Estado, que buscava no salão um modelo dissociativo do que deveria ser adquirido, celebrado, criticado, colecionado e reexibido. Katharina Hegewisch (2006) associa o salão não só ao surgimento de modelos que deveriam ser celebrados e copiados ou ao aparecimento de uma crítica especializada que forjava um novo vocabulário para o objeto de arte, mas, sobretudo, um evento aberto à constituição de um “novo” mercado, que legava à exposição a tarefa de propagar os modelos selecionados, dentro de um gosto “controlado” (HEGEWISCH, 2006, p.189).

Mesmo em dimensões distintas, as exposições organizadas por confrarias, aquelas produzidas pelos colecionadores, pelos nobres, pela Igreja ou pela Academia viam-se diante de um fenômeno distinto na segunda metade do século XVIII: a necessidade de instituir um público para arte. A exposição, em suas variações, chegara ao século XIX com a dupla e paradoxal condição: ao mesmo tempo que celebrava a independência da arte em um ambiente singular para sua existência, oferecendo ao artista novas possibilidades para alcançar compradores e colecionadores, a exposição associava-se às dinâmicas das mostras comerciais e industriais, destinadas à celebração dos Estados Nacionais europeus, dentro de uma nova perspectiva colonialista. Assim, o mercado e antigas instituições reorganizaram-se para atender as novas dinâmicas estabelecidas:

Perfeitamente consciente de suas prerrogativas e de sua nova responsabilidade, a burguesia ascendente do século 19 certamente assumiu, com surpreendente naturalidade e grande eficácia, o mecenato dos artistas – que haviam perdido seus laços espirituais e estruturais com a Igreja e com o Palácio (...) Quando, já há muito tempo, foi perdido o consenso sobre a essência da arte, as exposições oficiais, isto é, legitimadas pelo Estado, continuaram a oferecer à burguesia uma ocasião de manifestar seu apreço a valores que foram ilustrados por uma pintura de salão altamente louvada – por péssimos motivos – e extremamente pouco inovadora (HEGEWISCH, 2006, p.185).

Para Hegewisch, de modo geral e com raras exceções, a exposição tornou-se um empreendimento bem-sucedido, pois a maior parte das associações e agremiações artísticas cobria suas despesas com os lucros obtidos com as mostras. É singular para os museus contemporâneos lembrar que os salões, em diferentes países, alcançavam facilmente mais de 100 mil visitantes. Mesmo quando não eram vinculadas à indústria ou com fins comerciais declarados, muitas mostras conseguiam razoável sucesso apenas com as entradas pagas pelos visitantes. Naquele século a exposição encontrava seu público, muitas vezes, independente do sucesso comercial das obras expostas (HEGEWISCH, 2006, p. 188). A atividade expositiva, portanto, ganhava uma relativa autonomia e passava a alimentar-se do público, que não necessariamente buscava os antigos ideais da arte, mas, por vezes, procurava a polêmica, as curiosidades, o divertimento social em suas salas e salões.

O ato expositivo passa a compor a agenda dos artistas. Ao longo do século XIX, a exposição tornou-se um elemento crucial para o amadurecimento de distintos mercados, para a consolidação da crítica, para o fortalecimento do sistema de ensino, para a manutenção do sistema museal e para o surgimento de galerias comerciais especializadas. Nos oitocentos, uma dialética entre o ateliê (o lugar do privado) e a exposição (o lugar público) estava fundada: a crença de que uma obra de arte só se revela quando deixava o isolamento do ateliê. Ao longo daquele século, o ateliê passa a ser considerado não mais como um espaço público, mas íntimo do artista:

A exposição é, portanto, envolvida na estratégia de reconhecimento social do artista. Este evento é realizado em lugares distintos: uma vitrine, uma sala alugada para ocasião por um comerciante ou, mais frequentemente, no ateliê, que é muito afetado na reorganização da vida artística do século XIX. Apenas quando o museu se torna o horizonte do trabalho artístico, o ateliê passa por uma metamorfose, para não dizer uma redefinição. De fato, desde o Renascimento, o ateliê era o espaço do artista: ele produzia suas obras, expunha-as aos mecenas, amigos, colegas... mas com a proliferação de exposições e o desenvolvimento do mercado, a exposição vai deixar o ateliê e se fixar residência em outro lugar diferente dele, a galeria ou o museu. (RODRIGUEZ, 2002, p.128, tradução livre).

Assim sendo, o museu consolida-se. A instituição toma forma e multiplica-se. Ainda, em meados do século, as funções do museu moderno não estavam claras. “Seria o museu uma escola, um lugar de entretenimento ou um lugar de fruição estética? Debatia-se a propósito daqueles que sabem ou não ver uma obra de arte (*“oculos habent et non vident”*)...” (GEORGEL, 2015, p.280). Nesse debate o museu lentamente se consolida “como o lugar por excelência de exposição” (*idem*, p.285). Assim, os eventos expositivos se multiplicaram. Enquanto o final do século terminaria com a criação de uma grande exposição de arte – a Bienal Internacional de

Veneza -, que logo se tornaria referência para o sistema no século seguinte⁵, as exposições passaram a constituir-se em estratégia para os próprios artistas, que independentemente das instituições consagradas de outrora. Bastante conhecido é o exemplo de Gustav Courbet, que em 1855 recusou-se a participar da Feira Universal de Paris. A feira havia convidado cinco grandes mestres da pintura para construir salas retrospectivas, mas Courbet, por diferenças políticas, optou por construir um pavilhão próprio (RODRIGUEZ, 2002). Um número considerável de artistas antes do pintor realista francês organizou suas próprias mostras, definindo não só o que e como expor, mas, também, assumindo as finanças do empreendimento. Todavia, o pavilhão de Courbet funcionava como uma poderosa metáfora para marcar a mudança operada pelos artistas modernos. Com uma exposição nas vizinhanças da feira, a exposição do artista mostrava uma indisposição para com as grandes instituições, mas uma proximidade simbiótica era admitida. Nem tão longe, nem tão perto.

O novo sistema instaurado na segunda metade do século era, por sua vez, altamente dependente da exposição como ação propulsora. Tal sistema funcionava a partir do duo marchand-crítico, tendo numa ponta o artista e na outra o colecionador. Ampliando a perspectiva ofertada pelos White⁶, a exposição oferecia a cada um desses sujeitos novas oportunidades alternativas de circulação da arte: “A multiplicação de exposições individuais e de grupos estava cada vez mais direcionada ao comércio da arte, o que funcionou, gradualmente, como solução para um dos problemas colados pelos salões do século XIX: o apoio oferecido às carreiras dos artistas” (VAISSE, 1995, p.107, tradução livre).

Joyeux-Prunel mostra-nos como artistas franceses de vanguarda, ao lado de marchands e críticos, utilizaram a exposição como estratégia de difusão de obras de arte de diferentes vocabulários estéticos. Enquanto apresentavam suas obras “experimentais” em Paris, expunham em outras cidades europeias obras mais “aceitáveis”. “As vanguardas não se impuseram apenas por sua genialidade, elas foram capazes de inventar e impor o seu lugar na sociedade e na arte de seu tempo por meio de estratégias de criação, de exposição e de discurso” (JOYEUX-PRUNEL, 2016, p. 86).

Foi nesse momento que a exposição passou a ser assimilada pela lógica produtiva do artista. Jean Marc-Poinsot chama atenção para esse processo: na história do modernismo, a exposição torna-se parte “pressuposta da obra”, fundando a contradição entre “obra autônoma” e “obra exposta”, em detrimento

⁵ Moulin lembra-nos sobre a eficácia desse modelo, ainda, no final do século XX: “As grandes manifestações internacionais, como a Bienal de Veneza ou a Documenta de Kassel, marcam os encontros periódicos do mundo cosmopolita da arte internacional. (...). Os próprios artistas ali se encontram confrontados com a imagem social de sua obra, assim como outras correntes estéticas. Essas manifestações exercem também, como o Salão de Paris no século XIX, uma função de qualificação dos criadores. Agindo como academias informais, elas participam da elaboração de um quadro-de-honra dos valores estéticos e constituem as etapas da reputação do autor e do preço das obras. (MOULIN, 2007, p.30).

⁶ Pesquisando a produção de pintura francesa na segunda metade do século XIX, os sociólogos Harrison e Cynthia White batizaram o relacionamento entre marchands, críticos, colecionadores e artistas de “dealer-critic system”. (MOULIN, 2007).

desta última (2012, p.156; p.166).⁷ Os artistas reagiram de modo peculiar ao fenômeno. Se em 1874, sob a liderança de Claude Monet, os artistas alugavam seus próprios espaços para expor uma produção carente de um público de “vanguarda”, Dulguerova (2007) mostra-nos que os artistas de vanguarda do início do século XX já estavam conscientes de que a exposição é uma prática em busca de seu próprio público e precisa ser “construída”. As práticas expositivas herdadas dos oitocentos não eram mais possíveis. A moldura não mais protegia a condição da obra e todo um novo discurso expográfico precisou ser criado para acolher não apenas as obras, mas, sobretudo, para catalisar um novo modo de ver.

Nesse momento que a exposição se transforma num evento “discursivo”. Um evento capaz de criar relações entre as obras, de instaurar e defender ideais. Rapidamente, segundo Bal (2007), o mercado de arte compreendeu que a lógica da exposição era traduzir em linguagem visual conceitos e ideias intelectuais e estéticos.⁸ Já para os artistas das vanguardas históricas a prática expositiva foi “um meio de produzir um espaço público capaz de agir sobre a história” (DULGUEROVA, 2007, p.74). Construir e instruir um público particular, em favor de uma ideia ou de uma venda, a exposição vincula-se definitivamente aqueles que olham. O advento do cubo branco torna-se chave na recharacterização dos espaços habitados não mais pela arte, mas pela relação entre obra-público.

Como espaço temporário autorizado da arte do século XX, a exposição passou a se constituir numa instituição que opera para além de sua efemeridade e sua transitoriedade (DULGUEROVA, 2007, p.76). Transforma-se numa situação de discurso para além do evento, estendendo seus sentidos a partir das obras e sobre as obras mesmo depois do término, graças a todo um conjunto de signos abertos por ela⁹. Como em qualquer instituição consciente do discurso que funda, uma genealogia fora construída para autorizar esse “novo” meio. Das Sessões em Viena, Berlim, Munique, Bruxelas entre outras cidades europeias no início do século, passando pelas exposições futuristas de Tatlin e Malevitch (1915), Exposição Proun (1923) de El Lissitzky, até a Exposição Internacional do Surrealista (1938), um elenco de mostras passou a guiar uma história das exposições do período (KLÛSER, B.; HEGEWISCH, K., 1998). As mostras são entrelaçadas com a produção artística que apresentam e se transformam, elas mesmas, em projetos estéticos apreciáveis. Como em qualquer genealogia convencional, encontramos o elenco que marcou o século XX: artistas, gestores, marchands, colecionadores, críticos, curadores:

⁷ Poinot, ao debater pressupostos defendidos em textos de Rosalind Krauss, lembra-nos a despeito dessa dicotomia, que: “Ignorar o enquadramento ou o pedestal, ou reduzir o que implica sua absorção pela obra num processo de autonomização sem levar em conta a transformação concomitante do enquadramento mais geral no qual a obra tende a acontecer desde o fim do século XIX é recusar a dimensão discursiva que a prática da exposição introduziu. Assim, sob a capa de uma história da arte formalista, considerando-se a si mesma autônoma face às visões imperialistas dos saberes vizinhos, e fundando sua legitimidade em sua pressuposta adaptação ao estudo da arte moderna, foi de certa maneira proibido falar da *maneira como a obra acontecia*, do acontecimento de seu advento.” (2012; p.157)

⁸ Mieke Bal defende o espaço expositivo moderno como aquele capaz de autorizar um discurso lógico, geralmente linear, e de criar, alterar e reforçar as práticas do olhar ocidental, na medida que escolhe um modelo orientador para o visitante (BAL, 1996, p. 8-9).

⁹ Numa perspectiva anacrônica, podemos julgar que nesse momento surge o que será conhecido por nós como a dissociação entre expografia e museografia. Enquanto a primeira está associada ao desenho da exposição e suas relações espaciais; a segunda implica, além da expografia, todo o conjunto de fatores que afetam a exposição: curadoria, arquitetura, acessibilidade, registros e documentação, conservação, ações de mediação etc.

Toda vanguarda tem seus intérpretes. As exposições programáticas como Sonderbund ou o Armory-show, como o Salão de outono de Walden ou a Documenta de Arnold Bode implicam também, a despeito da tolerância e da disposição com pontos de vista contraditórios, uma decisão subjetiva contra ou a favor de certas posições. A escolha é um pressuposto incontornável de toda exposição (HEGEWISCH, 2006, p.192).

Ao analisar exposições produzidas por El Lissitzky, Hebert Bayer e Phillip Johnson, Glicenstein defende os anos de 1920 e 1930 como uma “idade do ouro” da exposição cenográfica, uma vez que os artistas, os arquitetos e os designers não mais construíam suas expografias a partir das obras, mas tomavam-nas dentro de um espaço capaz de afetar fisiológica e psicologicamente o espectador (GLICENSTEIN, 2009, p.46-47). Além do espectador, para parte das vanguardas históricas foi preciso construir um espaço onde as obras interagissem entre elas, construindo um espaço de representação próprio. Tal espaço baseou-se, segundo Dulguerova (2007, p.82), em dois discursos visuais distintos. O primeiro herdado do museu, que celebrava um tempo-espaço verídico e atemporal, e o segundo proveniente da feira, cujas possibilidades residiam no consumo visual imediato. Tais discursos ajudaram a construir a exposição como singularidade, como espaço único e, por conseguinte, como “mercadoria” distinta e autoral.

371 ■

3.A banda dos sete

A segunda metade do século vê o advento de uma multiplicidade de novas linguagens, processos experimentais e novos agentes vinculados ao sistema da arte. Embora, ainda, possamos falar de um circuito operado por artistas, críticos, marchands e colecionadores, mais os menos vinculados as galerias, museus, bienais, feiras etc; o mundo da arte não foi mais o mesmo com o aparecimento do curador. Melhor dizer, com o surgimento de um discurso curatorial distinto daquele formatado pelo tradicional conservador de museus e de coleções. Este novo discurso surgiu como intermediário entre todos aqueles sujeitos. Função mais que profissão, todos os agentes do sistema passaram mais ou menos a operar a partir do dispositivo curatorial. Dentre as diferentes funções de um curador – e não são poucas¹⁰– podemos destacar dois níveis reconhecíveis e não exclusivos: o curador de coleções e o curador de exposições.

Heinich e Pollak lembram-nos que atuando dentro das instituições ou paralelo a elas, o curador de exposições logo solicitou um lugar de “autor” (1996) na engenharia do “mundo da arte”. Nessa perspectiva, ao menos desde os anos de

¹⁰ Segundo a curadora Sarah Rifky: “Curadores pesquisam, escrevem, educam, facilitam, levantam fundos, planejam, dirigem, produzem, criam e cuidam dos artistas, obras e exposições desde seu estágio inicial como ideia até muito depois que acontecem. Documentam, promovem, apresentam e reapresentam projetos passados, enquanto buscam novos projetos o tempo todo. Formam redes, reúnem ideias e constroem públicos; trabalham de forma fluida e independente, dentro, através de, em relação a, com e fora de instituições. Articulam conceitos, vendem branding e projetos, e medeiam polos e atores do campo da arte. São pêndulo entre a prática e a teoria, entre a arte e sua história. Curadores também fazem as vezes de críticos, quando estes se ausentam” (apud MADZOSKI, 2014, p.156).

1970, o curador responsável por “construir” o discurso expositivo (e a partir dele uma cadeia de discursos auxiliares) demandou uma autoria particular. Não se trata mais de organizadores de coleções que organizam exposições, mas sim autores como Germano Celant, Harald Szeemann, Lucy Lippard, Achille Bonito Oliva, Jan Hoet, Willian Rubin, Willian Sandberg, Kaspar König¹¹, entre tantos outros, que introduziram com suas mostras um aparato conceitual, crítico e político sem precedentes até os anos de 1960. Uma nova coalização surgiria entre esses novos agentes do sistema da arte e os tradicionais sujeitos, transformando o modo como as exposições serão constituídas e comercializadas.

Ao mesmo tempo em que a exposição se tornou linguagem para artistas como Yves Klein, Robert Morris, Michael Ascher, Daniel Buren, Joseph Beuys, Hans Haacke, Graciela Carnevale, Marcel Broodthaers, Claes Oldenburg, Christian Boltanski, Susan Hiller, Nelson Leirner, entre tantos outros, ela também se transformou em espaço de disputas entre diferentes posições, saberes, discursos e mercados (MADZOSKI, 2014). Para Mary Anne Staniszewski há uma convergência entre esses dois fenômenos que se debruçam sobre o espaço da exposição e sua relação com as obras. É sintomático perceber que no momento em que a exposição se torna plenamente autoral foi antecedido pela produção *in-situ*, dependente e transformadora do lugar que ocupava (*apud* BISHOP, 2015, p.271). Na perspectiva do mercado, quando a arte contemporânea se dissipa no espaço, o curador surge como o organizador, mediador e interprete necessário para instruir, no sistema, um público almejado.

Assim temos uma mudança efetiva no último quarto do século XX no modo como os sujeitos do “mundo da arte” e suas instituições acionam as práticas expositivas. A obra abandona sua “autonomia” em relação ao espaço, contaminando-o, veiculando-o ou simplesmente recriando seus sentidos. Assim, a exposição, diante da arte contemporânea e do curador, líder incontestado na mediação entre artistas e mercado, transforma-se em tática para posicionar e reposicionar obras do presente (e do passado). Uma obra, mais do que antes, precisa habitar diferentes e múltiplas enunciações, absorvendo e contradizendo suas diferenças, nos distintos regimes expositivos oferecidos, como esclarece Marina Romiszowska, então curadora da feira Art Rio:

Para manter um funcionamento dinâmico do mercado de arte é interessante manipular as relações comerciais na direção da descentralização, da democratização e da universalidade. Portanto, o mercado passou a abrigar diversos modelos expositivos, desde os tradicionais, que são ainda os mais alinhados a um conceito cultivado pela história da arte, até os outros modelos da contracultura, que se rebela contra ela ou ampliam seus limites (*apud* VELLOSO *et.al*, 2013, p.137).

¹¹ No Brasil, podemos facilmente citar curadores que migraram do universo museológico, da crítica especializada ou dos bancos universitários como: Walter Zanini, Aracy Amaral, Frederico Moraes, Aline Figueiredo, Roberto Pontual, Frederico Moraes, Sheila Leirner, Adalice Araújo, entre outros.

A questão torna-se mais evidente quando tratamos de obras que em sua constituição cruzam diferentes linguagens e que, por conseguinte, recorrem a condições híbridas de visibilidade. Performances que se estendem em foto-performances ou vídeo-performances. Intervenções urbanas que se transformam em pinturas. Instalações que utilizam a linguagem cinematográfica. Vídeos que são apresentados e associados a objetos. Os exemplos se multiplicam.

Tais obras exigem de críticos, curadores, historiadores da arte, educadores e gestores a capacidade de compreender, de conservar, de narrar e de expor obras em trajetória, em plena condição intermedial (BELTING, 2014). Buscar uma unidade nessas obras pode ser frustrante, pois diferentes regimes expositivos são acionados. Tomemos como um problema a videoinstalação “A banda dos sete” de Sara Ramo, apresentada em 2010, na Bienal de São Paulo daquele ano, atualmente no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (fig.1). A obra foi a terceira videoinstalação adquirida pelo museu paulista em 2014; numa negociação entre museu e mercado.¹²



Figura 1. Frame do vídeo “A Banda dos Sete” (2010).

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=mogDYPKtseM>>

Ramo é uma artista preocupada com a condição contemporânea da acumulação, do utilitarismo, do programático, especialmente naquilo que atinge a construção da “imaginação” em nosso cotidiano (TORNER, 2013). “A banda dos sete” foi concebida de modo a especular os limites entre linguagens:

¹² A negociação envolveu a Pinacoteca, a Associação Pinacoteca Arte e Cultura e a Galeria Fortes Vilaça. A obra fora adquirida pelo valor de R\$ 44 mil reais. Informações contidas na Ficha catalográfica (item 9388) disponível no setor de Museologia da Pinacoteca do Estado. Agradeço a pesquisadora e museóloga Tainá Mara Moreira Xavier pelas informações fornecidas sobre a obra.

Começou com a obsessão do muro, o muro como tela e os músicos passando ao longo do muro. Estava imaginando como seria aquela banda da pequena vila que toca nos dias de festa, como na música do Chico [Burque de Holanda], mas na minha cabeça era uma banda sem espectadores, uma banda que tocava por tocar. Conversando com alguns amigos músicos, a questão da melodia e ritmo começou a tomar mais importância, eles perguntavam se eu pensava em instrumentos de vento ou de metal, em como ia acontecer o descompasso... Trabalhei com Ivan Canteli, que foi o diretor musical, e essa troca é que foi realmente interessante, pois além de compor a melodia, me ajudou a pensar em música, que é uma matemática que eu tentava embaralhar a partir de conceitos como Fuga ou Canon, e isto era novo para mim. Ao fazer o vídeo, era importante fazer coincidir a música e a imagem, tínhamos que organizar a bagunça para dar pautas aos músicos. O vídeo funciona como uma caixa de música, como uma espécie de eterna repetição aleatória. E é importante nele a ideia do funcionamento de um grupo e suas individualidades, e nisto a formação de uma banda funciona como um catalisador perfeito.¹³

Como a reunião de música, performance e vídeo de aproximadamente 21 minutos, a obra participou de Mostra Competitiva de curtas e médias metragens do Cine Esquema Novo, em Porto Alegre, cujo regime expositivo adequa-se à tradição cinematográfica¹⁴. Com forte poder narrativo, quando projetado sobre um espaço arquitetônico, “A banda dos sete” amplia sua condição, para além do cinematográfico, ao instaurar e criar um espaço próprio. Na medida em que a obra é instalada dentro dos espaços museais dedicados às artes visuais, a condição legitimadora de tais espaços altera a percepção sobre ela. A literatura entre passagem da “sala preta” para o “cubo branco” nos adverte sobre as mudanças de recepção e como os espaços realinham a obra em mercados não necessariamente vinculados (CIFU-ENTES, 2011). Todavia, a obra de Ramo, ainda, ganha desdobramento quando o vídeo alcança a exposição “aberta” da internet: o vídeo esteve por alguns meses disponível na plataforma online de compartilhamento *YouTube*, no canal da Galeria Fortes Vilaça.¹⁵ Atualmente a videoinstalação pode ser encontrada em outros sítios.¹⁶

4. Algumas considerações

Tomada em sua condição intencional a obra de Ramo já nasceu fundindo linguagens distintas. Ao mesmo tempo, uma aproximação de seus regimes de

¹³ Site-blog do Festival Cine Esquema Novo Cinema. Entrevista com a artista Sara Ramo. Disponível em: <<https://cineesquemanovo.wordpress.com/2011/04/11/entrevista-sara-ramo-realizadora-de-%E2%80%9Ca-banda-dos-7%E2%80%9D/>>; acesso em março de 2017.

¹⁴ Apresentada ora como vídeo-arte, ora como videoinstalação a obra percorreu outras mostras antes do ingresso no museu. Além da Galeria Fortes Vilaça a obra pode ser vista na: Exposição “Uncertain Trialectis” na Suécia em 2012; “HBOX”, em dois momentos diferentes de 2011 na Coreia do Sul e China; no “Project 35” no Canadá em 2013; “Imagine Brazil” na Noruega em 2014; “100 anos da Pinacoteca no MUnA”, em 2014, além do festival de cinema da capital gaúcha.

¹⁵ Filme completo da obra era acessado até recentemente pelo endereço <<https://www.youtube.com/watch?v=HfREs6PUo00>>; primeiro acesso em abril de 2016.

¹⁶ Ver, por exemplo, a conta da curadora Daniela Name no YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mogDYPKtseM>>; acesso em abril de 2017.

exposição multiplica sua visibilidade e oferece uma obra em trajetória. A obra exposta da galeria ou no museu é apenas uma dimensão possível da “A banda dos sete”. O exemplo é diminuto perto do continente possível na configuração do eixo que propomos (exposições, mercados e museus) e na frente aberta por esse rápido exercício analítico (uma história das exposições de arte frente a uma história do mercado de arte e suas instituições), mas é suficiente para abrigar inquietações e alertar historiadores da arte, em particular, de que não se pode tratar a história do dar-a-ver como circunstância acessória, para usar o termo de Poinot (2012, p.177). Se não é recomendável perceber a obras do passado fora de seus sistemas de circulação, percepção e crítica, torna-se mais difícil diante de obras como a produzida por Ramo.

As exposições na contemporaneidade obedecem a lógica da dissipação na atualidade. Participam de uma rede de ações expositivas que lançam a obra numa cadeia de visibilidade, impulsionadas por um mercado ávido por promovê-la. Na atualidade, além de dispositivos poéticos e conceituais, as exposições permitem a valorização das obras, dos artistas e dos demais sujeitos a eles vinculados, possibilitando “um aumento do valor das obras, aumento do prestígio, multiplicação dos convites para participar de outros eventos, publicações, marketing gratuito” (FIALHO, 2005, p.695).

Ainda temos salões de arte, exposições retrospectivas, coletivas temáticas e mostras transnacionais. Temos individuais em pequenas galerias, mostras de jovens coletivos, “exposições selvagens” da contracultura (GREFFE, 2013, p.138), sites e novas mídias que oferecem expositividade contínua e regimes de arquivamento compartilhados. Temos intervenções em áreas urbanas, performances em espaços alternativos preocupados na recontextualização de novos sítios e na ampliação do sentido de espaço de exposição e “obra exposta”. Temos projetos curatoriais work-progress, exposições institucionais-coorporativas e em galerias experimentais. Bienais, feiras e museus compartilham obras em distintos projetos expositivos. Casas de leilões, grandes galerias (como a Domus foi no passado) e projetos comunais se antagonizam, por vezes, utilizando as mesmas obras. Os vernissages e as encomendas resistem. Ou seja, uma miríade de formas de mostrar uma obra de arte se acumulam na contemporaneidade. Diferentes mercados que formam o sistema da arte se organizam para compor suas estratégias expositivas, alterando em cada momento o que tradicionalmente conhecemos como obra de arte e o modo de interpretá-la e narrá-la.

Referências

ALPERS, S. “Liberdade, arte e dinheiro”. In: _____. **O projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado**. São Paulo: Cia das Letras, 2010, 230-312.

BAXANDALL, M. **O Olhar Renascente**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

DULGUEROVA, E. **L'exposition: um espace public contingente chez les avant-gardes historiques (1910-1920)**. In: CAILLET, E.; PERRET,C. *L'art contemporain et son exposition II*. Paris: L'Harmattan, 2007

BAL, M. **Double exposures: the subject of Cultural Analysis**. Nova York; Londres: Routledge, 1996.

BAL, M. "Le public n'existe pas". In: CAILLET, E.; PERRET, C. **L'art contemporain et son exposition II**. Paris: L'Harmattan, 2007.

BELTING, H. "Contemporary Art as Global Art A Critical Estimate". In: Hans BELTING, H.; BUDDENSIEG, A. (eds.). **The Global Art World**, Ostfildern, 2009.

BELTING, H. **Antropologia da Imagem**. Para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM; Escola de Arquitetura da Universidade do Minho, 2014.

BISHOP, C. "O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador *auteur*". **Revista Concinnitas**, ano 16, vol.2, dez. 2015, p.270-282.

CIFUENTES, A. "Entre a caixa preta e o cubo branco: o vídeo, a imagem-movimento no contexto das artes plásticas". **Revista Pós**, Belo Horizonte, vol.1., nº2, p.59-74, 2011.

DULGUEROVA, E. L'exposition: um espace public contingente chez les avant-gardes historiques (1910-1920). In: CAILLET, E.; PERRET, C. **L'art contemporain et son exposition II**. Paris: L'Harmattan, 2007.

FIALHO, A.L. "As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo". **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 20, n. 3, set.-dez., 2005, p. 689-713.

GEORGEL, C. "O colecionador e o museu, ou como mudar a história da arte?", **Revista Museologia e Interdisciplinaridade**. Trad. Ana Cavalcanti. PPGCING-UnB, vol.3, nº6, março/abril de 2015, p.277-286.

GLICENSTEIN, J. **L'Art: Une Histoire d'Expositions**. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

GREFFE, X. **Arte e Mercado**. São Paulo: Iluminaras; Itaú Cultural, 2013.

HASKELL, F. **Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália Barroca**. São Paulo: Edusp, 1997.

HASKELL, F. **The ephemeral museum: old master paintings and the rise of the art exhibition**. New Haven: London: Yale University Press, 2000.

HEGEWISCH, K. Um meio à procura de sua forma. As exposições e suas determinações. **Arte & Ensaios**, nº13, 2006.

HEINICH, N.; POLLAK, M. From Museum Curator to Exhibition Autor: investing a singular position. In: GREENBERG, R.; FERGSON, B; AIRNE, S. (org.). **Thinking about exhibitions**. Londres; Nova York: Routledge, 1996, p.231-250.

JOYEUX-PRUNEL, B. "A internacionalização da pintura vanguardista, de Courbet a Picasso: uma transferência cultural e seus quiproquós". **Revista VIS**. Programa de Pós-graduação em Arte da UnB Vol.15, nº2, julho-dezembro de 2016, p.61-88.

KIYOMURA, L. "Os modernos voltam a se encontrar", **Jornal da USP**, 01 fev de 2017; disponível em: <<http://jornal.usp.br/cultura/os-modernos-voltam-a-se-encontrar/>>; acesso em março de 2017.

KLÜSER, B.; HEGEWISCH, K. (orgs.) **L'art de l'exposition**: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle. Paris: Le Regard, 1998.

MADZOSKI, Vesna. "A invenção dos curadores". **Arte & Ensaios**, dezembro de 2014, n°28, p.145-165.

MOULIN, R **O mercado da arte**: mundialização e novas tecnologias. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre:Zouk, 2007.

PEVSNER, N. **Academias de arte**: passado e presente. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

POINSOT, J. -M. "A arte exposta: o advento da obra". In: HUCHET, S. (Org.). **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: Edusp, 2012. p. 145.

RODRIGUEZ, V. L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'oeuvre, **Sociologie et sociétés**, n° 342, Universidade de Montreal, 2002, p. 121-138.

377 ■

TORNER, M.B. "El universo fantástico de Sara Ramo". **Revista: Estúdio, Artistas sobre outras obras**, vol 4 (7), p.190-193.

VAISSE, P. **La Troisième République et les peintres**. Coll. Art, Histoire et Société. Paris: Flammarion, 1995.

Recebido em 15/06/2017 - Aprovado em 23/07/2017

O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições

ANA LETÍCIA FIALHO

■ 378

Ana Letícia Fialho é diretora do Departamento de Estratégia Produtiva da Secretaria da Economia da Cultura/MinC desde 2016. Doutora em Ciências da Arte e da Linguagem na EHESS/Paris. Mestre em Gestão Cultural pela Universidade de Lyon II e Bacharel em Direito pela UFRGS. Atuou em organizações como a Associação Brasileira de Arte Contemporânea, Instituto de Estudos Brasileiros/USP, Base7, Fórum Permanente, Fundação Iberê Camargo, Fundação Bienal do Mercosul, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, SEBRAE, SENAC, SESC, etc. É co-autora dos livros *Sociologia das artes visuais no Brasil* (SENAC, 2012), *O valor da obra de arte* (Metalivros, 2014), *Outras histórias na arte contemporânea* (Paço das Artes, 2016) e co-organizadora, com Leandro Valiati, do Atlas Econômico da Cultura Brasileira (UFRGS, 2017).

■ RESUMO

O sistema da arte contemporânea no Brasil viveu recentemente um período bastante positivo, de grande visibilidade, dinamismo, expansão e internacionalização. Nesse processo, o crescimento do mercado e os interesses mobilizados por seus agentes (artistas, galeristas e colecionadores) parecem ter sido determinantes. Atualmente, o contexto nacional já não é tão favorável, a instabilidade política e a estagnação da economia estão afetando o campo da cultura, e há fortes indícios de retração dos investimentos públicos e privados no campo da arte contemporânea, enquanto o processo de internacionalização da produção e do mercado parece prosseguir. A fim de entender o impacto dessas mudanças recentes na (re)configuração do sistema da arte no Brasil, neste artigo retomaremos dados de pesquisas que apontam para um forte desequilíbrio entre a esfera de produção, o mercado e as instituições.

■ PALAVRAS-CAVE

Sistema da arte contemporânea, mercado de arte, internacionalização

■ ABSTRACT

The contemporary art system in Brazil has recently undergone a highly positive period, attaining greater visibility and dynamism and allowing for substantial expansion and internationalization. In this process, the active development of the market and the interests that were mobilized by its agents (artists, gallerists and collectors) have seemingly been decisive. At present the national context is not as favourable seeing as the increased political instability and the stagnation of the economy have exerted an adverse effect on the sphere of culture. There are clear signs of retraction in public and private investment in the contemporary art domain, and on the other hand, the processes of internationalization of production and of the market seem to be advancing at a steady rate. In order to understand the impact of recent changes on the (re)configuration of the art system in Brazil, this article will pick up and expand on the research data that points toward a significant imbalance between the sphere of production, the market and institutions.

379 ■

■ KEYWORDS

Contemporary art system, art market, internationalization

É interessante observar como no Brasil o mercado de arte vem despertando um maior interesse por parte da mídia e do meio acadêmico, reflexo de um protagonismo assumido pelo setor no sistema das artes, mas é importante lembrar que este sistema é composto por quatro instâncias fundamentais, cujas dinâmicas são distintas mas relacionadas: a da produção, da reflexão crítica (histórica, crítica e curadoria), a institucional e o mercado.¹

¹ MOULIN, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992.

Em diferentes regiões do mundo, encontram-se sistemas de arte contemporânea funcionando, em linhas gerais, de acordo com essa estrutura, contudo o peso respectivo das instâncias, a forma como elas se relacionam e se complementam, assim como o seu grau de internacionalização podem diferir significativamente, e ainda existe uma clara hierarquia entre eles². Isso porque a produção, a validação, a circulação e a comercialização da arte são fortemente determinadas pelos contextos em que se inscrevem, embora estejamos globalmente conectados. Em sistemas de arte consolidados, como os existentes em alguns países europeus e nos Estados Unidos, há um equilíbrio entre as diferentes instâncias, e todas ajudam para fomentar, validar, difundir e preservar a produção artística, contribuindo para a construção de narrativas e, em última instância, para a escrita de uma história da arte. Em sistemas menos consolidados, o círculo de reconhecimento nem sempre se completa, havendo situações em que o mercado, ante a fragilidade institucional e a ausência de políticas públicas consistentes, como no Brasil, assume função preponderante no fomento à produção, circulação e validação dos valores artísticos, o que pode limitar a experimentação, provocar certa instabilidade e alimentar modismos que dificilmente se mantêm no médio-longo prazo, ou, contrariamente, quando o mercado é incipiente e a esfera institucional é a única a absorver uma pequena parcela da produção, poucos artistas logram viver do próprio trabalho.

O sistema da arte contemporânea no Brasil viveu recentemente um período bastante positivo, de grande visibilidade, dinamismo, expansão e internacionalização. A partir dos anos 2000, observou-se o surgimento de novos equipamentos culturais; a multiplicação de exposições, residências artísticas e publicações (favorecidas por linhas de financiamento diversificadas, embora irregulares, como editais e prêmios públicos e privados); o crescimento do número de galerias e do volume de negócios gerados pelo mercado de arte (impulsionados pelo aumento da base de colecionadores); uma maior circulação e visibilidade de artistas e galerias brasileiros no exterior e uma crescente presença de artistas e outros agentes do circuito internacional no país.

O crescimento do mercado e os interesses mobilizados por seus agentes (artistas, galeristas e colecionadores) parecem ter sido determinantes nesse processo.

O contexto econômico favorável e a cena artística efervescente atraíram a atenção de agentes do circuito internacional, altamente competitivos e profissionalizados, em busca de oportunidades: instituições consagradas ampliaram a presença de colecionadores brasileiros em seus comitês de aquisição; museus internacionais passaram a procurar no Brasil recursos para viabilizar seus projetos expositivos (grandes exposições contaram com patrocínio de colecionadores e empresas brasileiras³); galerias estrangeiras se fizeram mais presentes nas feiras

² QUEMIN, Alain. "The Internationalization of the Contemporary Art World and market: the role of nationality and territory in a supposedly 'globalized sector'". In LIND, Maria; VELTHUIS, Olav (orgs.). **Contemporary art and its commercial markets: a report on current conditions and future scenarios**. Berlin: Sternberg Press; Spanga: Tensta Konsthall, 2012, pp. 53-84.

³ Como as retrospectivas dedicadas a Mira Schendel na Tate London (realizada de 25 de setembro de 2013 a 19 de janeiro de 2014) e a Lygia Clark no MoMA (realizada de 10 de maio a 24 de agosto de 2014).

brasileiras⁴ e mesmo uma grande marca do mercado internacional, a galeria White Cube, chegou a abrir uma filial em São Paulo em dezembro de 2012, fechando suas portas em 2015. Na direção contrária, observou-se o crescimento significativo da participação de galeristas no circuito internacional (sobretudo nas feiras internacionais de maior prestígio, mas também por meio de parcerias com outras galerias no exterior), e a presença de artistas brasileiros em exposições e coleções internacionais se ampliou.

Desde 2014, o contexto nacional já não é tão favorável, a instabilidade política e a estagnação da economia estão afetando fortemente o campo da cultura, e há fortes indícios de retração dos investimentos públicos e privados no campo da arte contemporânea⁵. Já o processo de internacionalização da produção e do mercado parece prosseguir: noticia-se a crescente presença da arte brasileira em coleções públicas e privadas no exterior, assim como um aumento significativo das exportações por parte das galerias do mercado primário, da ordem de quase 100% em 2015⁶. Um outro dado inédito e muito recente, é a abertura de filiais de galerias brasileiras no exterior⁷.

A fim de entender melhor o processo de reconfiguração do sistema da arte no Brasil em curso, para além de notícias esparsas e casos isolados que podem dar margem a generalizações e equívocos, cabe retomar dados coletados em pesquisas sobre o mercado e sobre as instituições, desenvolvidas nos últimos anos⁸, que apontam para um forte desequilíbrio entre a esfera de produção e o mercado de um lado, e a esfera institucional de outro.

381 ■

A pesquisa setorial *Latitude* sobre o mercado de arte contemporânea

Em meados dos anos 2000, era nítida a impressão de que o mercado estava crescendo, mas não existiam dados objetivos que pudessem, de fato, mensurar ou atestar as determinantes desse desenvolvimento. Foi nesse contexto que surgiu a “Pesquisa setorial *Latitude* sobre o mercado de arte contemporânea no Brasil”, sob

⁴ Em 2011, a participação de galerias estrangeiras na SP Arte foi de 14 de um total de 89; já em 2012, foram 27 de um total de 110 galerias participantes; em 2013, 42 de 122; em 2014, 57 de 137; e em 2015, foram 55 de um total de 140.

⁵ O *Estado de São Paulo* noticiou retração de até 50% das vendas das galerias em 2015. Ver: GONÇALVES FILHO, Antônio. Arte para exportação. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 de jan. de 2016. A *Folha de São Paulo* noticiou a queda das vendas das galerias e o corte orçamentário dos museus. Ver: FRIAS, Maria Cristina. Venda de obras de arte cai, mas preço se mantém. *Folha de São Paulo*, São Paulo, quarta-feira, 17 de fev. de 2016; MARTI, Silas. Crise força museus a cortar mostras e aumentar duração de exposições. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 de mar. de 2016, disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/03/1752593-crise-forca-museus-a-cortar-mostras-e-aumentar-duracao-de-exposicoes.shtml> Último acesso em: 20 de julho de 2016.

⁶ Ver: GONÇALVES FILHO, Antônio, 2016, op. cit. e MACIEL, Nahima. Arte exportação. *Correio Brasiliense*, Brasília, Domingo, 14 de fev. de 2016.

⁷ FLAMINGO, Juliana. Em movimento inédito, galerias paulistanas abrem filiais no exterior. *Veja*, 01 de jul. de 2016. Disponível em: <http://vejasp.abril.com.br/materia/galerias-de-arte-paulistanas-exterior> e ALZUGARAY, Paula. Galeria Nara Roesler abre filial em Nova Iorque. Lançamento oficial será durante a Armory Show 2016, em março. *Select*, São Paulo, 21 de jan. de 2016. Disponível em: <http://www.select.art.br/start-spreading-the-news/> Último acesso em 01/07/2016.

⁸ A Pesquisa Setorial *Latitude* sobre o mercado de arte contemporânea; a Pesquisa sobre a Economia das exposições e a Pesquisa sobre o colecionismo institucional, cujas referências completas encontram-se na bibliografia.

minha coordenação até a sua quarta edição, publicada em 2015⁹. O universo contemplado pela pesquisa era composto por cerca de 50 galerias de arte contemporânea que fazem parte da ABACT (Associação Brasileira de Arte Contemporânea). Trata-se, portanto, de uma fração do mercado, onde o mercado secundário não está representado, nem o primário em sua totalidade.

Ainda assim, seu conteúdo permite entender melhor como funciona o segmento do mercado que trabalha com os artistas em atividade e também, em certa medida, como o mercado se relaciona com outras instâncias do sistema¹⁰.

Desde a publicação dos primeiros resultados, em 2012, chamam atenção os dados que atestam um crescimento significativo do volume de negócios gerados pelo setor entre 2010 e 2014 (impulsionado sobretudo pelos colecionadores privados brasileiros, responsáveis por mais de 70% do volume de negócios realizados pelas galerias), assim como os que falam de uma crescente internacionalização das galerias e dos artistas por elas representados. Entre 2010 e 2013, por exemplo, a taxa média de crescimento das galerias ficou acima de 20% ao ano. Mesmo em 2014, já em um contexto econômico muito menos favorável, mais de metade das galerias pesquisadas afirmou ter aumentado seu volume de negócios em comparação aos anos anteriores. A partir de 2015, o quadro parece ter mudado, e muitas galerias relataram ter havido uma retração das vendas para o mercado nacional¹¹.

Os negócios internacionais por sua vez cresceram em volume e houve uma diversificação não só de países de destino das vendas, mas também das instituições internacionais que adquiriram obras das galerias brasileiras. Os dados disponíveis sobre as exportações indicam um aumento constante nos últimos anos, tendo chegado a quase 100%, passando de US\$ 34 em 2014 para US\$ 67 milhões em 2015¹².

⁹ Trata-se de uma pesquisa encomendada pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT) no âmbito do Projeto Latitude, em uma parceria entre a ABACT e a Apex-Brasil, que visa a internacionalização do mercado primário de arte contemporânea. Os relatórios das 4 edições encontram-se disponíveis em: <http://latitudebrasil.org/pesquisa-setorial/> Último acesso em: 01/07/2016.

¹⁰ Entre os aspectos abordados pela pesquisa estão: o perfil das galerias, que trata da diversidade tipológica e de suas diferenças geracionais e regionais; a escala, onde se encontram dados sobre faturamento, infraestrutura, número de artistas representados, número de exposições, número de trabalhadores, média salarial, participação em feiras; o modus operandi, que destaca as principais atividades das galerias, as características administrativo-financeiras, as formas de relacionamento com os artistas, parceiros e colaboradores, a relação com o mercado secundário e as dificuldades enfrentadas para a expansão dos negócios; os indicadores de crescimento do setor, que trazem informações sobre as vendas, tipos de obras negociadas, preços, principais plataformas de negócio, perfil de colecionadores; e, por fim, a inserção internacional, que trata dos diferentes aspectos relacionados à internacionalização das galerias, como a representação de artistas estrangeiros, estratégias de internacionalização, volume de vendas para o exterior, inserção internacional dos artistas representados em instituições internacionais, etc.

¹¹ A 5ª edição da Pesquisa Setorial Latitude, não mais sob a coordenação da autora, não foi publicada em sua integralidade. Dados parciais podem ser acessados em: <http://media.latitudebrasil.org/uploads/arquivos/arquivo/2016-pesquisa-s.pdf>.

¹² Dados oficiais divulgados pela APEX-Brasil e pelo Projeto Latitude, disponível em: <http://www.apexbrasil.com.br/Noticia/PROJETO-LATITUDE-E-APEX-BRASIL-ANUNCIAM-AUMENTO-RECORDE>. Último acesso em 20/07/2016. Deve-se observar, contudo, que os dados oficiais de exportações não equivalem ao volume de vendas, uma vez que o que se contabiliza são os valores das obras levadas ao exterior com objetivo de comercialização, antes que as vendas sejam de fato fechadas. Assim, quando uma galeria vai participar de uma feira no exterior, são registrados os valores das obras que ela leva, e não o valor consolidado das vendas. Um aumento das exportações significa uma aposta das galerias no mercado internacional, mais do que um crescimento efetivo das vendas para o mercado internacional.

É importante indagar de que forma, afinal, tais resultados estariam impactando outras esferas do sistema, em particular, as condições de produção e circulação da arte contemporânea. Quando o mercado passa por um período de crescimento, outras instâncias e agentes também são beneficiados/afetados? É fato que a pesquisa com as galerias tem apenas os agentes do mercado como protagonistas e não traz informações aprofundadas sobre os artistas, colecionadores e instituições, até porque esse não é seu escopo. Contudo, tais agentes são fundamentais para se pensar a dinâmica do sistema e do próprio mercado, existindo uma interdependência entre eles. E é justamente sobre essa interação que me parece fundamental refletir. Por isso, aqui não pretendo retomar globalmente os dados da pesquisa, que se encontram publicados, mas sim chamar a atenção para algumas informações que nos permitem refletir sobre os artistas, os colecionadores e as instituições, e trazer algumas informações qualitativas coletadas diretamente, em conversas e entrevistas com diferentes agentes envolvidos.

O mercado e os artistas

O mercado primário de arte contemporânea tem como foco, via de regra, a representação de artistas contemporâneos em atividade. O trabalho de representação envolve uma série de atividades que contribuem para a construção e consolidação da carreira do artista, e culminam na comercialização do seu trabalho.

Entre as atividades das galerias identificadas na pesquisa estão: arquivamento e documentação das obras dos artistas, financiamento e produção de obras, edição e apoio a publicações, organização de exposições individuais, participação em feiras, realização de parcerias nacionais e internacionais para posicionar o trabalho dos artistas representados, apoio à participação em exposições institucionais, acompanhamento crítico da produção. Tais atribuições demandam tempo, recursos, equipes qualificadas e ampla rede de contatos. Envolve estratégias de médio e longo prazo e por isso são consideradas investimento na carreira do artista.

Nesse sentido, as galerias acabam desempenhando uma dupla função: econômica e cultural, pois não só comercializam as obras como também documentam, promovem, mostram, circulam, preservam e fomentam a produção contemporânea, desempenhando funções que talvez devessem ser assumidas também pela esfera institucional.

As galerias que participaram da pesquisa representam um universo de cerca de mil artistas, incluindo artistas com carreiras altamente consolidadas e internacionalizadas, e também artistas em início de carreira, constituindo assim uma amostra relevante do universo dos artistas contemporâneos em atividade. As galerias representam em média 22 artistas, mas esse número pode variar de cinco a mais de quarenta artistas, dependendo de seu perfil e estrutura.

Desse universo de artistas representados, aqui nos interessa o percentual de novos artistas, ou seja, aqueles que entram no mercado pela primeira vez. Esse dado fala da capacidade das galerias de lançarem novos nomes, o que envolve um certo risco, mas é fundamental para a renovação e expansão do sistema da arte de forma mais abrangente, pois estimula uma maior circulação da produção artística emergente em outras esferas do circuito. A tendência é que o percentual de novos

artistas acompanhe o movimento de expansão do setor e a criação de novas galerias, que se identificam com essa jovem produção. Nas quatro edições da pesquisa, o percentual de novos artistas variou de 23,6% a 3,5%. Não por acaso, esse percentual foi maior em 2010 e 2011, quando várias novas galerias surgiram, e atingiu o menor valor em 2014. Esse índice mais baixo está, sem dúvida, relacionado não só ao contexto de instabilidade econômica atual, adverso a riscos e apostas (como investir em novos artistas que ainda não têm um mercado assegurado), mas também à necessidade de se investir na construção da carreira dos artistas integrados em anos anteriores, o que requer tempo e trabalho a mais longo prazo.

Atualmente, o mercado não está mais recrutando tantos artistas jovens e voltou a apostar em artistas com carreiras consolidadas como estratégia para enfrentar a crise. Os artistas já consolidados têm preços mais elevados, o que permite às galerias atuar no mercado internacional, cujos custos são altos, sobretudo face à desvalorização do real frente ao dólar. Alguns galeristas declaram, como Luisa Strina, focar em artistas reconhecidos a fim de compensar os altos custos das feiras internacionais¹³, plataformas importantes de negócios, sobretudo num momento em que o mercado nacional encolheu.

O contexto atual parece prejudicar justamente os artistas mais jovens, o que faz pertinente indagar acerca de quais plataformas de fomento à produção mais recente existem fora do mercado. São raras as instituições capazes de manter uma programação que contemple artistas em início de carreira. Papel importante têm os espaços independentes, mas eles atuam de forma irregular, dada a precariedade e a falta de recursos que os caracteriza de modo geral. Em inúmeras ocasiões, gestores desses lugares comentaram sobre o rápido movimento de absorção do mercado de artistas que eles expuseram pela primeira vez. Com um mercado mais conservador diante da crise econômica, o recrutamento de novos artistas tende a arrefecer e por essa razão é ainda mais importante se pensar em alternativas para fomentar e exibir a produção contemporânea.

É interessante entender também a forma como as galerias e os artistas se relacionam, e investigar se, de fato, estar no mercado permite aos artistas viverem de seu trabalho enquanto artistas e, em caso de crise, como essas relações se transformam. Segundo a pesquisa, os termos de representação são acordados entre a galeria e o artista, e o procedimento usual é a galeria manter as obras em consignação e pagar ao artista, em média, 50% do valor de venda. Esse percentual pode variar dependendo do grau de reconhecimento do artista e do fato de a galeria coproduzir a obra, ou não, prática essa cada vez mais comum, dada a própria natureza da arte contemporânea e sua relação com contextos específicos. Nesse sentido, as vantagens de se estar em uma galeria podem ser percebidas de modos diferentes: para alguns artistas, o importante de se estar numa galeria é a possibilidade de maior circulação, uma vez que elas têm contato com instituições e participam de feiras no exterior; outros destacam a possibilidade de ter assegurados recursos para produção de suas obras¹⁴.

¹³ GONÇALVES FILHO, Antônio, 2016, op. cit.

¹⁴ Os dados qualitativos a respeito da percepção e da relação dos artistas com o mercado fazem parte de uma nova pesquisa em curso, "O artista como trabalhador", uma parceria entre a autora deste artigo e a curadora Marta Ramos-Yzquierdo. Para mais informações sobre o projeto, contatar: analeticiafilho@gmail.com e martarye@gmail.com.

A maioria das galerias mantém um misto de acordos verbais e contratos formais com seus artistas. Embora tenham informado, nas primeiras edições da pesquisa, estarem engajadas num processo de formalização das relações, o percentual de artistas representados formalmente e que têm contratos assinados com as galerias variou de 26% a 19%. É interessante observar que o mais baixo índice é encontrado na última edição da pesquisa aqui tratada (2015), justamente quando o mercado começa a sofrer perante um contexto econômico instável. Quando há instabilidade, observa-se uma maior informalidade, há menos segurança nas relações e se evitam engajamentos mais a longo prazo. Algumas galerias atestaram também estar diminuindo o número de artistas representados, estabelecendo relações mais pontuais, organizando exposições de artistas não representados para ver se podem funcionar comercialmente, antes de decidir por sua representação.

Outro dado significativo que a pesquisa traz é o alto nível de internacionalização dos artistas: cerca de 50% dos artistas representados por galerias brasileiras recentemente participaram de exposições e/ou foram adquiridos pelo mercado internacional, e aproximadamente 20% deles também são representados por galerias estrangeiras. Resta saber até que ponto o trabalho das galerias brasileiras tem de fato impulsionado uma maior circulação dos artistas mais jovens, e se a representação por galerias estrangeiras ajudará a compensar a retração das vendas para o mercado nacional. Será interessante acompanhar também o impacto da abertura de filiais de galerias brasileiras no exterior na trajetória dos artistas que representam¹⁵, mas por ser um fenômeno bastante recente, ainda é difícil avaliar.

Não obstante, é importante compreender de que forma a expansão recente do mercado impactou a forma como os artistas sobrevivem e como trabalham, e quais são as determinantes atuais da produção contemporânea. Nesse sentido, uma nova pesquisa em curso busca analisar o status do artista como trabalhador e as condições socioeconômicas de sua produção no Brasil¹⁶.

O mercado e as instituições¹⁷

Contrariamente à esfera de produção e do mercado, a esfera institucional não parece ter aproveitado da mesma forma o recente período positivo de expansão, fortalecimento e internacionalização, pois continua a enfrentar dificuldades na realização de funções essenciais como o fomento à produção, o desenvolvimento de pesquisa, a organização de exposições e o colecionismo da arte contemporânea.

É sintomático não existirem pesquisas consolidadas e continuadas sobre esse importante pilar do sistema¹⁸, mas alguns dados disponíveis, da própria Pesquisa

¹⁵ Segundo a revista *Veja*, a galeria Nara Roesler abriu filial em Nova Iorque, a Mendes Wood também deverá abrir uma filial na cidade e outra em Bruxelas, Marcelo Guarnieri deverá abrir filial em Lisboa e Emma Thomas está com um projeto pop up em Nova Iorque. Ver: FLAMINGO, Juliana. Em movimento inédito, galerias paulistanas abrem filiais no exterior. *Veja*, 01 de jul. de 2016. Disponível em: <http://vejasp.abril.com.br/materia/galerias-de-arte-paulistanas-exterior>

¹⁶ "O artista como trabalhador", projeto de pesquisa já referido.

¹⁷ Parte da reflexão aqui apresentada sobre esse tema foi desenvolvida pela autora inicialmente no artigo "Política institucional: como construir coleções", publicado na *Revista Select*, nº 27, (vide bibliografia).

¹⁸ O interesse em monitorar e analisar determinado setor é, em si, um sinal de sua relevância e amadurecimento, contudo, a produção de dados consistentes, sobre os diversos segmentos do sistema das artes no Brasil é ainda um desafio a ser enfrentado. Sobre a importância de estudos e pesquisas para balizar corretamente a elaboração de políticas públicas, ver Fialho e Goldstein (2012).

Setorial Latitude, analisados à luz de outras pesquisas parciais realizadas em 2010 e 2015¹⁹, dão notícia de sua fragilidade.

Entre 2010 e 2014, o crescimento do mercado de arte contemporânea foi impulsionado em grande parte pelos colecionadores privados brasileiros, responsáveis por mais de 70% do volume de negócios, seguido pelos colecionadores privados estrangeiros, que movimentaram cerca de 13%. Já as instituições brasileiras movimentaram no mesmo período, em média, 4% das vendas das galerias, seguidas de perto das instituições internacionais, responsáveis por cerca de 3%. No período, foram identificadas mais de 100 coleções institucionais e corporativas estrangeiras que adquiriram obras de artistas brasileiros, algumas com bastante regularidade, como o MoMA e a Tate. Em 2014, pelo menos 130 obras de artistas brasileiros foram adquiridas por 24 instituições internacionais. A Tate, por exemplo, adquiriu recentemente a instalação *Tropicália* (1967), de Hélio Oiticica, avaliada em US\$ 5 milhões, e o MoMA está negociando outros trabalhos do artista, cujo preço médio de obras da década de 1960 chega a US\$ 1 milhão²⁰. É difícil imaginar uma instituição brasileira que possa fazer o mesmo tipo de investimento.

Esses dados sugerem que a produção contemporânea brasileira vem sendo incorporada em coleções privadas no Brasil e no exterior, e que tem despertado interesse crescente por parte das instituições e do mercado internacional. Já o colecionismo institucional nacional, de outra parte, mostra-se incipiente e infelizmente a tendência é que as instituições brasileiras fiquem cada vez mais defasadas em relação à produção contemporânea, nacional e internacional.

Os colecionadores no museu²¹

A importância dos colecionadores privados brasileiros fica evidente não só por sua capacidade de movimentar o negócio das galerias, fomentando indiretamente a produção contemporânea na medida que constituem e expandem suas coleções privadas, mas também como agentes fundamentais do colecionismo institucional. Comitês de aquisição, clubes de colecionadores, grupos de patronos... Os modelos e programas podem apresentar diferenças, não obstante, a captação de recursos junto a indivíduos com alto poder aquisitivo constituem a principal estratégia das instituições brasileiras para viabilizar aquisições.

Um exemplo de iniciativa desse gênero é o grupo de Patronos da Arte Contemporânea da Pinacoteca do Estado de São Paulo, criado em 2012, que tem por objetivo constituir um fundo de doações para aquisição de obras de arte brasileiras produzidas a partir de 1960. O grupo de patronos, atualmente composto por 70

¹⁹ A pesquisa “Economia das exposições de arte contemporânea”, sob a coordenação desta autora, foi realizada em 2010, no âmbito de um convênio entre o Ministério da Cultura, a Fundação Iberê Camargo e o Fórum Permanente. Algumas informações estão disponíveis em: <http://www.forumpermanente.org/.rede/ee>. Infelizmente, tal pesquisa não teve os desdobramentos previstos devido à mudança de gestão do Ministério da Cultura em janeiro de 2011. A respeito, ver Fialho e Goldstein (2012), Fialho, Goldstein e Proença (2016) e Fialho (2014). Em 2015, como parte de uma pesquisa de pós-doutorado no Instituto de Estudos Brasileiros/USP e em preparação a um artigo publicado na revista *Select*, a autora levantou junto ao MAM do RJ, ao MAM de SP, à Pinacoteca do Estado de São Paulo e ao MAR, informações sobre suas estratégias de colecionismo da produção contemporânea.

²⁰ GONÇALVES FILHO, Antônio; MOLINA, Camila, 2016, op. cit.

²¹ Cf. nota 16

casais, arrecadou de 2012 a 2014, R\$ 1.956.000 e possibilitou a aquisição de 17 obras de artistas contemporâneos²². Em 2015, a arrecadação parece ter ficado abaixo da média dos anos anteriores. Ainda assim, o programa constitui, segundo o seu diretor à época da entrevista, Tadeu Chiarelli, um dos pilares da política de aquisição do museu para arte contemporânea. Mesmo que relevante para a instituição, os valores investidos são irrisórios se comparados aos valores praticados no mercado e por instituições internacionais, basta pensar em artistas brasileiros consolidados, presentes em coleções de instituições internacionais, tais como Hélio Oiticica, Lygia Clark ou Cildo Meireles.

Exemplos de pedido direto de apoio a colecionadores para aquisições pontuais são também recorrentes e importantes, e complementam os programas regulares, que têm recursos limitados e trâmites via de regra mais demorados. É a eles que apelam as instituições quando identificam oportunidades que exigem decisões rápidas, obras raras que poderiam suprir lacunas da coleção ou ainda aquelas de alto valor. Segundo Chiarelli, existe uma nova geração de colecionadores que entendeu que as suas coleções só terão importância se as coleções institucionais forem significativas. Ora, isso evidencia o interesse e o entendimento dos colecionadores privados de que as instituições têm um importante papel na valorização simbólica e econômica dos artistas que exibem e colecionam.

387 ■

Igualmente importantes e frequentes são as doações diretas de obras por artista e familiares e colecionadores, sujeitas sempre a um processo de avaliação pela direção, pela equipe curatorial e por conselhos consultivos.

Uma outra forma de associação das instituições com colecionadores privados é o regime de comodato, onde um colecionador privado coloca sob a tutela do museu uma coleção, condicionada ou não a futura doação. Por se tratar da entrada de um conjunto de obras colecionadas por indivíduos, segundo critérios subjetivos e individuais, em coleções institucionais, caberia indagar como se dá a relação entre as obras cedidas e a instituição, sua missão, suas linhas curatoriais e a coleção existente, e também qual o ônus que tais acordos podem trazer. O MAM-SP tem em comodato, por exemplo, obras da coleção de Eduardo Brandão e Jan Fjeld, sócios da galeria Vermelho. Há de se considerar, entretanto, que se não fossem tais acordos, seria praticamente impossível a entrada de conjuntos significativos de obras históricas e com alto valor de mercado em coleções institucionais, como é o caso da coleção Gilberto Chateaubriand em comodato no MAM RJ.

O Estado e o colecionismo institucional

Iniciativas que assegurem recursos públicos para aquisição de acervo, por outro lado, são bastante raras. Uma exceção é o Prêmio Marcantônio Vilaça, edital da Funarte/Minc, destinado ao fortalecimento de acervos de instituições culturais. Infelizmente, os recursos disponíveis diminuiriam significativamente: em 2013, o prêmio tinha um orçamento de 2,9 milhões e contemplou 15 projetos; em 2015, em

²² Carla Zaccagnini, Dora Longo Bahia, Eliane Prolik, João Luiz Musa, Ana Maria Tavares, Sara Ramo, José Damasceno, Sandra Cinto, André Komatsu, Delson Uchoa, Alexandre da Cunha, Eduardo Berliner, Erika Verzutti, Miguel Rio Branco, Maurício Ianês e Nelson Felix (dados levantados até 2014).

sua 8ª edição, teve um investimento de R\$ 700 mil reais, e beneficiou apenas 4 instituições (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Museu de Arte de Ribeirão Preto, Museu de Arte da Pampulha, Museu Nacional de Belas Artes). No atual contexto político, é difícil prever se esse edital continuará a existir.

Outra forma de aquisição relacionada a recursos federais, mas que também depende da captação de recursos junto à iniciativa privada, é a Lei Rouanet, via de regra utilizada pelas instituições para aquisições pontuais de obras de alto valor.

Seria muito importante um maior investimento direto do Estado dotando as instituições de alguma autonomia orçamentária para aquisições, hoje inexistente. Também é responsabilidade do Estado a elaboração de políticas mais consistentes, de fomento à pesquisa e à programas expositivos experimentais, enfim, políticas voltadas ao fortalecimento da esfera institucional, que não deveria ficar tão vulnerável frente a interesses, em última instância, privados, sejam eles corporativos, mercadológicos ou individuais.

Em um cenário de recessão econômica, onde os recursos disponíveis se tornam mais escassos, e frente à inexistência de políticas e linhas de financiamento consistentes da parte do Estado, as instituições parecem cada vez mais apostar na participação dos colecionadores privados e do patrocínio de empresas para sanar lacunas e ampliar os seus acervos e ultimamente também para assegurar seus programas expositivos²³. Sem o engajamento desses agentes, o colecionismo institucional no Brasil seria quase inexistente²⁴.

Além de recursos públicos e uma maior autonomia, o colecionismo institucional também carece de linhas curatoriais claras e coerentes e de políticas públicas continuadas. A verdade é que a maioria das instituições brasileiras não está formando coleções abrangentes de arte contemporânea, que permitam conhecer as diferentes vertentes de nossa produção a partir do contemporâneo histórico até os dias de hoje. Além disso, dificilmente nossas coleções logram estabelecer alguma relação com a produção contemporânea internacional, pouco representada²⁵. Tudo isso limita fortemente o potencial de nossas instituições participarem do processo de homologação e hierarquização dos valores artísticos e, em última instância, da escrita da história da arte no plano nacional e internacional.

Considerações finais

Infelizmente, o período globalmente positivo vivido pelo sistema da arte por pouco mais de uma década não culminou com o fortalecimento, profissionalização, expansão e internacionalização de todas as instâncias do sistema (formação, produção, crítica, instituições, circuitos associativos e mercado). A defasagem entre o

²³ MARTI, Silas, 2016, op. cit.

²⁴ Entendemos que é muito positivo o engajamento de indivíduos no fortalecimento das instituições públicas brasileiras. Por outro lado, o que parece preocupante é que as principais políticas de expansão dos acervos dependem forte ou exclusivamente da participação de colecionadores, muitas vezes, envolvidos também nos conselhos de administração das instituições. Não se pode deixar de observar que tais agentes são também importantes protagonistas do mercado de arte e têm interesse na valorização de suas próprias coleções.

²⁵ À exceção talvez de Inhotim (MG), em que o número de artistas é bastante limitado e o colecionismo se concentra em nomes já consagrados, e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, que tem uma política estruturada de aquisição mas que ainda não exibe um panorama da produção contemporânea.

circuito institucional, o polo de produção e o mercado de arte persistem. A internacionalização e o amplo reconhecimento da produção artística brasileira é um processo positivo e irreversível, e o papel do mercado tem sido importante nesse sentido. Mas os artistas necessitam de plataformas e iniciativas que fomentem produção, circulação, pesquisa e experimentação, responsabilidade que o mercado, por sua própria natureza, não deveria assumir integralmente.

O problema consiste em não termos consolidado no Brasil um sistema das artes que fomente, pesquise, exiba, critique, publique e coleciona a produção contemporânea, colocando-a em contexto e construindo narrativas próprias, de forma a estabelecer um diálogo horizontal com circuito internacional.

Referências

ALZUGARAY, Paula. Galeria Nara Roesler abre filial em Nova Iorque. Lançamento oficial será durante a Armory Show 2016, em março. *Select*, São Paulo, 21 de jan. de 2016. Disponível em: <<http://www.select.art.br/start-spreading-the-news/> Último acesso em 01/07/2016>

FIALHO, Ana Letícia. Pesquisa Setorial Latitude. O mercado de arte contemporânea no Brasil (4ª edição). São Paulo: Latitude, 2015. Disponível em: <<http://www.latitudebrasil.org/pesquisa-setorial/>>

_____. Como construir coleções? *Revista Select* nº 27, nov.-dez. de 2015, disponível em <<http://www.select.art.br/como-construir-colecoes/>>

_____. “O Ibram, o mercado de arte, os desacertos das políticas públicas e a salvaguarda do patrimônio cultural nacional.” Fórum Permanente, janeiro de 2014. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/imprensa/instituto-brasileiro-de-museus-ibram/ibram-mercado-de-arte-politicas-publicas-salvaguarda-patrimonio-cultura>>. Último acesso em: 01 de julho de 2016.

_____. As pesquisas e suas lacunas. Os limites dos relatórios sobre o mercado brasileiro. *Revista Select*, ano 3, ago-set de 2013.

_____. Arte, um negócio sustentável. *Revista Select*, ano 2, ed. 07, ago-set de 2012.

_____. “O Brasil está no mapa? Reflexões sobre a inserção e a visibilidade do Brasil no mapa internacional das artes”. In: BUENO, Maria Lucia (org.). *Sociologia das artes visuais no Brasil*. São Paulo: Senac, 2012b, pp. 141-160.

_____. “O mercado de arte e as instituições: uma aliança possível?” Fórum Permanente, 2011a. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/sp-arte-2011/relatos/mercado-de-arte-e-as-instituicoes> Último acesso em: 01 de julho de 2016.

_____. Mercado de artes: global e desigual. *Revista Trópico*, mar./2005. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2551,1.shl>> Último acesso em: 01 de julho de 2016.

FIALHO, Ana Letícia; GOLDSTEIN, Ilana. “‘Economias’ das exposições de arte contemporânea no Brasil: notas de uma pesquisa”. In: CALABRE, Lia (org.). *Políticas culturais: pesquisa e formação*. São Paulo: Fundação Casa de Rui Barbosa; Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2012, p.247-264.

_____. Conhecer para atuar. A importância de estudos e pesquisas na formulação de políticas públicas para a cultura. *Revista Observatório Itaú Cultural*, v. 1, p. 25-32. São Paulo: Itaú Cultural, 2012.

_____, PROENÇA, Renata. “Economias da arte contemporânea Programação, financiamento e gestão em instituições culturais brasileiras.” In: VILLAS BÔAS, Gláucia; QUEMIN, Alain. (Org.). *Arte e vida social: pesquisas recentes no Brasil e na França*. 1ed.Marseille: Open Edition Press, 2016, v. 1, p. 1-10.

FLAMINGO, Juliana. Em movimento inédito, galerias paulistanas abrem filiais no exterior. Veja, 01 de jul. de 2016. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/materia/galerias-de-arte-paulistanas-exterior>>

FRIAS, Maria Cristina. Venda de obras de arte cai, mas preço se mantém. Folha de São Paulo, São Paulo, quarta-feira, 17 de fev. de 2016.

GONÇALVES FILHO, Antônio. Arte para exportação. Estado de São Paulo, São Paulo, 21 de jan. de 2016.

MACIEL, Nahima. Arte exportação. Correio Brasiliense, Brasília, Domingo, 14 de fev. de 2016.

MARTI, Silas. Crise força museus a cortar mostras e aumentar duração de exposições. Folha de São Paulo, São Paulo, 22 de mar. de 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/03/1752593-crise-forca-museus-a-cortar-mostras-e-aumentar-duracao-de-exposicoes.shtml>> Último acesso em: 20 de julho de 2016.

MOULIN, Raymonde. L'artiste, l'institution et le marché. Paris: Flammarion, 1992.

_____. Le marché de l'art: mondialisation et nouvelles technologies. Paris: Flammarion, 2000.

■ 390

QUEMIN, Alain. "The Internationalization of the Contemporary Art World and market: the role of nationality and territory in a supposedly 'globalized sector'". In LIND, Maria; VELTHUIS, Olav (orgs.). Contemporary art and its commercial markets: a report on current conditions and future scenarios. Berlin: Sternberg Press; Spanga: Tensta Konsthall, 2012, pp. 53-84.

Recebido em 15/06/2017 - Aprovado em 21/08/2017

Gute Kunst, schlechter Markt? Über falsche Polaritäten und ökonomische Subtexte

Arte boa, mercado mau? Sobre falsas polaridades e subtextos econômicos

ISABELLE GRAW

■ 392

Isabelle Graw ist Professorin für Kunstgeschichte und -theorie an der Staatlichen Hochschule für bildende Künste (Städelschule), in Frankfurt am Main, wo sie auch das Institut für Kunstkritik mitbegründete. Sie ist Kunstkritikerin und Mitbegründerin der Zeitschrift *Texte zur Kunst*, in Berlin. Ihr bestbekanntes Buch ist *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture* [Deutsch: *Der grosse Preis: Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*].

Isabelle Graw é professora de História e Teoria da Arte na Staatliche Hochschule für Bildende Künste (Städelschule), Frankfurt am Main, onde ela é co-fundadora do Instituto de Crítica de Arte. Ela é crítica de arte e co-fundadora da Revista *Texte zur Kunst*, em Berlin. Seu livro mais conhecido é *High Price: arte entre o mercado e a cultura de celebridades*.

■ ABSTRAKT

Der Artikel erörtert Spannungen, die entstanden sind, als die symbolischen Bedeutung und der Marktwert des Kunstwerkes aufgebaut worden sind. Es wird dabei die Art und Weise hervorgehoben, wie bestimmte Agenten im komplexen Prozess der Erreichung von wirtschaftlichem Erfolg und Legitimierung Stellung bezogen haben. Dazu werden Beispiele dafür angeführt, die zeigen, wie die Vorstellung von der Autonomie der Kunst im Modernismus bis zur Idee ihrer Heteronomie in der heutigen Zeit zustande gekommen sind.

■ SCHLÜSSELWÖRTER

Kunst, Markt, Bewertung

■ ABSTRACT

The article discusses some tensions in the course of constructing the symbolic meaning and market value of the work of art, highlighting how certain agents position themselves in the intricate process of achieving economic success and legitimation. For that, it points to examples that constituted the notion of the autonomy of art in modernism until its heteronomy in contemporaneity.

■ KEYWORDS

Art, market, valuation

■ RESUMO

O artigo coloca em discussão algumas tensões no transcurso da construção do significado simbólico e do valor de mercado da obra de arte, ressaltando como determinados agentes se posicionam no intrincado processo de conquista de sucesso econômico e de legitimação. Aponta, para tanto, exemplos que constituíram a noção de autonomia da arte no modernismo até sua heteronomia na contemporaneidade.

■ PALAVRAS-CHAVE

Arte, mercado, valoração

In letzter Zeit häufen sich die Beschwerden über die Expansion des Kunstmarktes und seine angeblich so verheerenden Auswirkungen auf die Kunst häufen sich in letzter Zeit. Sei es, dass in alarmistischer Manier die „Auflösung“ einer vom Geld „gefressenen“ Kunst (Seeßlen/Metz) heraufbeschworen wird, sei es, dass sich ein durchaus markterfolgreicher Maler wie Eric Fischl mit unverhohlenem Entsetzen darüber beschwert, dass die Kunst vom Geld „gedemütigt“ würde. Es fällt auf, dass die Retter der Kunst ihren Krisenbefund stets in einem ausgesprochen selbstgerechten Tonfall vortragen – so als wären sie selbst von den Marktentwicklungen, die sie monieren, vollständig ausgenommen. Dieser Mangel an Selbstreflexion kann besonders groteske Züge annehmen, wenn ausgerechnet jene Galeristen ein

Lamento über die Geld- und Celebrity-Orientierung der Kunstwelt anstimmen, die diese Entwicklungen besonders aktiv vorangetrieben haben.

Den gemeinsamen Nenner all dieser Wortmeldungen bildet die Vorstellung, dass „die Kunst“ und „der Markt“ absolute Gegenpole wären. Auf der einen Seite soll sich der „schlechte Markt“ befinden und auf der anderen Seite die „gute Kunst“, die vor dessen entfesselten Übergriffen bewahrt werden muss. So einfach wie in dieser polarisierenden Rhetorik nahegelegt sind die Verhältnisse jedoch nicht. Zwar kann es in einer auf Markterfolg fixierten Kunstwelt, die den hohen Preis einer künstlerischen Arbeit immer häufiger mit ihrer künstlerischen Bedeutung verwechselt, durchaus strategisch notwendig sein an die jeweils unterschiedlichen Kriterien des Marktes und der Kunst/Kunstgeschichte zu erinnern. Man muss, anders gesagt, gelegentlich darauf hinweisen, dass auch markterfolgreiche künstlerische Arbeiten aus künstlerischer oder kunsthistorischer Sicht irrelevant sein können. Die Notwendigkeit dieser Differenzierung bedeutet jedoch nicht, dass das Marktgeschehen etwas wäre, das sich jenseits der Kunst befindet. Ganz im Gegenteil reichen die Erfordernisse des Marktes auch in das moderne Künstleratelier hinein, wenn etwa mit Blick auf eine Kunstmesse produziert wird, Produktionskosten vorab berechnet werden, Editionsauflagen festgelegt oder Bildformate bestimmt werden.

■ 394 Und auch Kunstgeschichte und Kunstkritik sind nicht immun gegen die Rangordnungen des Marktes, zu dessen Wertbildungen sie ohnehin beitragen. Sie generieren jene symbolische Bedeutung, die den Marktwert in der Regel fundiert. Noch jene Kunstkritikerin, die die symbolische Bedeutung einer markterfolgreichen künstlerischen Arbeit zu Recht und mit überzeugenden Argumenten anzweifeln versucht, wird deren Kunstmarktstatus nicht ignorieren können – er wird vielmehr in ihren Ansatz, ob bewusst oder unbewusst, einfließen. Kunst und Markt sind offenkundig keine Antipoden, sondern grundsätzlich aufeinander bezogen. Ihr Verhältnis lässt sich als wechselseitiges Spannungsverhältnis charakterisieren: So wie sie aufeinander verwiesen sind, fallen sie doch niemals in eins.

Dass in dem, was wir heute unter Kunst verstehen eine ökonomische Dimension mitschwingt, kann man jedoch auch aus historischer Sicht zeigen. Schon in der Bestimmung der modernen Kunst durch die Ästhetik im 18. Jahrhundert war eine ökonomische Dimension impliziert: Indem die Ästhetik die Kunst nämlich zu einem höheren Prinzip erklärte, sie mehr noch aus ihrer Zweckgebundenheit entließ, schuf sie die idealen Voraussetzungen für deren Vermarktung. Schließlich lässt sich ein als autonom geltendes Kunstwerk weitaus besser vermarkten als z.B. ein religiöses Wandbild, das zudem an bestimmte Vorgaben, etwa die der Zünfte, gebunden bleibt. Mit der Formulierung des modernen Kunstbegriffs wurden somit die Weichen für die Transaktionen vermeintlich autonomer Kunstwerke auf dem Kunstmarkt heutiger Prägung gestellt.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts hat sich das Autonomieideal, also die Vorstellung, dass die Kunst eigensinnig und frei von externen Vorgaben sei, auch in gesellschaftspolitischer Hinsicht als durchaus kompatibel mit dem vielbeschworenen „neuen Geistes des Kapitalismus“ erwiesen. Dieser erklärt, den Soziologen Luc Boltanski und Ève Chiapello zufolge Selbstbestimmung und Eigenverantwortung ebenfalls zu ökonomischen Tugenden. Das Autonomieideal der Kunst begünstigt also nicht nur deren Vermarktung, sondern korreliert mehr noch mit einer neuen Ökonomie, deren Werte in ihm gewissermaßen vorgezeichnet waren.

Indessen wäre es verkürzt, im Eigensinn der Kunst nur eine ökonomische Funktion erblicken zu wollen. Die Autonomie der Kunst ist nicht nur ökonomisch abschöpfbar, sondern auch – und dies kann gar nicht genug betont werden – erkämpfte Errungenschaft, die es den Künstlerinnen potentiell erlaubt, sich von ihren jeweiligen Marktverhältnissen abzugrenzen oder deren Zugriff zu mindern. Diese Doppelgesichtigkeit der Autonomie liegt dem besagten Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Markt zugrunde: In demselben Maße, wie künstlerische Arbeiten einerseits durchaus von Markterfordernissen durchzogen sind, können sie sich andererseits auf ihre Autonomie berufen, wenn sie etwa ökonomische Zwänge in ihre Schranken verweisen. Marcel Duchamp verweigerte sich beispielsweise mit seiner jahrzehntelangen Arbeit am „Großen Glas“ dem schnellen Produktionsrhythmus des Kunstmarkts. Er nahm so die Autonomie der Kunst für sich in Anspruch, um zugleich doch in Marktverhältnisse eingebunden zu bleiben. Denn er agierte auch als Marktakteur nicht zuletzt deshalb weil er als Händler für Brancusi oder als Berater für die Sammlerin Katherine Dreier fungierte. Duchamp fuhr sozusagen, wie viele andere Künstler und Künstlerinnen auch, zweigleisig: So wie er sich den Erfordernissen des Marktes auf einer Ebene verweigerte, spielte er ihnen auf einer anderen Ebene zu.

Man könnte sagen, dass das Autonomieideal hier im Sinne der Hamburger Philosophin Birgit Recki als eine „notwendige Fiktion“ funktioniert – als ein Ideal mithin, das sich bei näherer Betrachtung als fiktiv erweist; auf das sich Künstlerinnen dennoch notwendigerweise berufen müssen. Dieser Anteil an *wishful thinking* im Autonomieideal findet sich schon bei Kant, der die Autonomie der Kunst im Sinne einer Ausschließung aller fremdartigen Bestimmungen konzipierte. In Wahrheit konnte es schon zu seiner Zeit – und dies gilt natürlich erst Recht für heute – künstlerische Praxis ohne fremdartige Bestimmungen nicht geben. Ganz im Gegenteil ragen externe Zwänge, von den Vorstellungen eines Kurators bis hin zu den Begehrlichkeiten von Sammlern, Beratern und Galeristen in künstlerische Produktion hinein. Somit wäre die Freiheit der Kunst grundsätzlich als eine *bedingte Freiheit* zu verstehen, die jedoch in Anbetracht von expandierenden Marktzwängen heute mehr denn reklamiert werden muss.

Seit Duchamp und den historischen Avantgarden im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts hat sich die Lage nun aber verkompliziert. Denn die Kunst wollte ihre Autonomie gleich in zweifacher Hinsicht hinter sich lassen: Indem sie sich zur „Lebenspraxis“ (Peter Bürger) hin öffnete, suchte sie ihre Absonderung von der Gesellschaft zu überwinden; in dem sie die angewandten Künste in ihr Innerstes aufnahm, entgrenzte sie sich auch auf medialer Ebene. Das Autonomieideal wich der Lebensemphase der historischen Avantgarden, wobei es gewissermaßen der autonome Wunsch der Kunst war, heteronom zu werden.

Die Lebensorientierung der Kunst erfolgte in mehreren Etappen und sollte sich im Laufe des 20. Jahrhunderts intensivieren. Verkürzt gesagt setzte sie mit der Collage ein, die metaphorisch mit Lebenswirklichkeit aufgeladen war und steigerte sich in den gesellschaftspolitischen Ambitionen der historischen Avantgarden, so etwa im russischen Konstruktivismus, der den Künstler-Ingenieur mit der Lebensgestaltung beauftragte. Wenn heute Cyber-Künstlerinnen ihre Lebensoptimierung – etwa die Ergebnisse einer Schönheitsop – auf Facebook posten, dann scheinen Kunst und (inszeniertes) Leben endgültig deckungsgleich geworden zu sein.

Entscheidend ist jedoch, dass die Öffnung der Kunst hin zum Leben heute unter anderen, gleichsam weniger emanzipatorischen Vorzeichen steht. Ihre Anreicherung mit Leben ist nämlich ganz im Sinne der in den Sozialwissenschaften viel diskutierten „neuen Ökonomie“, die für ihre Wertschöpfung bei den Subjekten und ihrem Leben ansetzt. Soziale Medien wie Facebook haben es auf unsere „Lebensereignisse“, wie es hier so schön heißt, abgesehen und vermarktet sie entsprechend. Damit liefert die ins Leben ausgreifende Kunst der neuen Ökonomie die von ihr begehrte Ressource. Der Wunsch nach einem nahtlosen Übergang der Kunst ins Leben hat also eine mindestens ebenso ausgeprägte ökonomische Schlagseite wie das Beharren auf ihrer Autonomie.

Neben dieser fortschreitenden Expandierung der Kunst hinein ins Leben, erfolgte in den letzten Jahrzehnten der expandierende Umbau des gesamten Kunstsystems. Genauer setzte in den 1990er Jahren ein *Strukturwandel* des künstlerischen Feldes ein, das anderen Kulturindustrien wie Mode- und Filmindustrie immer ähnlicher wurde. Der schon dem Namen nach einzelhändlerisch organisierte *Kunstbetrieb* verwandelte sich seit den späten 1990er Jahren in eine globale und stetig expandierende Unterhaltungsindustrie. Hier regieren multinationale „Mega-Galleries“ (Alain Servais) wie das Gagosian Empire in dem selben Maße, wie das Celebrity Prinzip – sprich jener Hang zur Bewunderung von „Zelebritäten“, der, wie schon Adorno feststellte, in den Kulturindustrien immer schon recht ausgeprägt gewesen ist. Als aktuelles Beispiel für den grenzenlosen Celebrity-Kult in der Kunstwelt wäre auf die Björk-Retrospektive im renommierten MoMa zu verweisen. Dass ein angesehenes Kunstmuseum Schauspielerinnen wie Tilda Swinton oder Musikerinnen wie Björk eine Plattform bietet, wurde anlässlich der jüngsten Björk-Ausstellung allerdings zum ersten Mal massiv kritisiert. Man forderte eine Rückkehr zur wahren, hohen Kunst, so als wäre der Übergang zwischen „High“ und „Low“ nicht längst fließend geworden. Die Celebrity-Kultur ist ebenso wenig wie der Markt das Andere der Kunstwelt, was die lange Ahnenreihe von Celebritykünstlern wie Dalí, Picasso, Warhol oder Koons eindrucksvoll demonstriert, die sich als Kunst-Stars inszenierten und gekonnt mit der Lifestyle-Presse kooperierten. Statt also das MoMa zu einem celebrityfreien Tempel zu verklären, der es nie gewesen ist, wäre eine analytisch-distanzierte Perspektive auf die aktuellen Schnittmengen zwischen Celebrity-Kultur und Kunstwelt einzunehmen.

Im Zuge des besagten Strukturwandels wird Gegenwartskunst aber auch längst als Luxusgut angesehen. Dies belegen websites wie www.therealreal.com, die neben ausgesuchten Vintage-Designerstücken auch „Art“ anbieten. Bezeichnender Weise können hier Werke von „Top Artists“ in verschiedenen Größen erworben werden, auch in „oversized“, was die strukturelle Verwandtschaft zwischen dem Kunstwerk und dem Luxusgut auf die Spitze treibt. So wie sich das Luxusgut am Vorbild des Kunstwerks orientiert, indem es sich qua Markenname den Anschein von Singularität zu geben versucht, ähneln Kunstwerke darin den Luxusgütern, dass sie nicht in Zwecken aufgehen. Man kauft sich keine Rolexuhr weil man eine neue Uhr braucht – und auch für den Kauf eines Kunstwerks wird nicht entscheidend sein, dass es die Wand über dem Sofa bedeckt. In beiden Fällen ist vielmehr das mit den Gütern assoziierte soziale Prestige der entscheidend Faktor, neben der ästhetischen Vorliebe für sie. Nur: Im Unterschied zum Luxusgut werden Kunstwerke seit dem

18.Jahrhundert mit höheren Zwecken wie Wahrheit oder Erkenntnisgewinn assoziiert – sie verfügen, anders gesagt, über ein intellektuelles Prestige, von dem die Luxusgüter nur träumen können.

Ob autonom oder heteronom orientiert – Kunstwerke sind in jedem Fall „versteinerte Formen des ökonomischen Lebens“, wie es der Kunsthistoriker Michael Baxandall so treffend für die Gemälde des Quattrocento formulierte. Sie sind dies bei Baxandall aber nur „unter anderem“ und dieser Zusatz ist meines Erachtens entscheidend. In Kunstwerken hat sich zwar ihr jeweiliges ökonomisches Leben abgelagert, aber sie lassen sich darauf nicht reduzieren – es geht auch um andere Aspekte in ihnen. Und in dieser Nicht-Reduzierbarkeit der Kunst auf ökonomische Zusammenhänge bei gleichzeitiger Verwobenheit in ihre ökonomischen Umstände liegt ihr Potenzial – auch im Vergleich zu anderen Kulturprodukten, die kein Autonomieideal, und sei es noch so fiktiv, für sich in Anspruch nehmen können.

Arte boa, mercado mau? Sobre falsas polaridades e subtextos econômicos

Tradução: Luciana Waquil



Ultimamente vêm-se acumulando as queixas sobre a expansão do mercado artístico e suas consequências supostamente devastadoras para a arte. Seja na evocação, em tom alarmista, da "aniquilação" de uma arte "devorada" pelo dinheiro (Seeßlen/Metz), seja no lamento francamente consternado de um pintor absolutamente bem-sucedido em termos de mercado como Eric Fischl sobre o fato de a arte estar sendo humilhada pelo dinheiro. Chama a atenção o modo sempre tão cheio de si com que os salvadores da arte anunciam seu diagnóstico de crise - como se eles próprios estivessem à parte da dinâmica do mercado que criticam. Essa falta de autorreflexão assume traços particularmente bizarros quando justamente aqueles galeristas que foram especialmente ativos no fomento dessa dinâmica vêm agora entoar uma cantilena lamentando a fixação em dinheiro e celebridades no mundo artístico.

O denominador comum de todas essas manifestações é a ideia de que "a arte" e "o mercado" sejam polos opostos absolutos. De um lado, estaria o "mercado/mau", e do outro lado a "arte/boa", a ter que defender-se dos ataques desenfreados do primeiro. Mas as coisas não são tão simples assim como sugere essa retórica polarizadora. Num mundo artístico que se orienta pelo sucesso de mercado, que confunde com cada vez mais frequência o preço elevado de uma obra com seu valor artístico, até pode ser estrategicamente necessário lembrar dos diferentes critérios respectivos do mercado e da arte/da história da arte. Dito de outro modo: é necessário, ocasionalmente, apontar para o fato de que obras de arte de sucesso no mercado podem ser irrelevantes do ponto de vista da arte ou da história da arte. A necessidade dessa diferenciação não significa, entretanto, que o que acontece no mercado esteja situado fora da arte. Pelo contrário, as exigências do mercado também têm reflexos dentro dos modernos ateliers dos artistas, quando esses, por exemplo, produzem com vistas a uma feira artística, ou quando são orçados os gastos de produção ou se definem o número de edições ou os formatos de uma imagem.

E mesmo a história da arte e a crítica de arte não são imunes aos rankings do mercado, para cujas construções de valores elas inclusive contribuem, gerando o significado simbólico que costuma estar na base do valor de mercado. Mesmo aquele crítico de arte, que, com razão e por meio de argumentos convincentes, procura colocar em questão o significado simbólico de uma obra de arte de sucesso no mercado, não poderá ignorar o status da obra no mercado artístico - esse, na realidade, afluirá em sua abordagem, seja consciente ou inconscientemente. É evidente que arte e mercado não são antípodas, e sim essencialmente interdependentes. Sua relação pode ser caracterizada como uma relação de tensão mútua: ao remeterem um ao outro, eles nunca se fundem numa coisa só.

Mas que, naquilo que nós hoje compreendemos como arte, ecoa uma dimensão econômica é algo que se pode mostrar também do ponto de vista histórico. Na definição da arte moderna pela estética no século XVIII já estava implícita uma dimensão econômica: ao proclamar a arte como um princípio mais elevado e, mais do que isso, ao desobrigá-la de sua finalidade específica, a estética criou as condições ideais para a exploração mercadológica da arte. Pois uma obra de arte considerada autônoma pode ser explorada de maneira muito mais eficaz do que, por exemplo, um mural religioso, que, além de tudo, permanece ligado a determinadas normas, como as das corporações. A formulação do conceito moderno de arte abriu o caminho para as transações de obras de arte supostamente autônomas num mercado de arte com as características do de hoje.

No curso do século XX, o ideal de autonomia, ou seja, a ideia de uma arte intransigente e livre de normas externas, mostrou-se inclusive no aspecto político-social como absolutamente compatível com o tão apregoado "novo espírito do capitalismo". Esse proclama, segundo os sociólogos Luc Boltanski e Ève Chiapello, autodeterminação e responsabilidade pessoal também como virtudes econômicas. O ideal de autonomia da arte favorece, portanto, não apenas sua exploração mercadológica, ele está, além disso, relacionado a uma economia nova, cujos valores já se encontravam, de certa forma, nele prefigurados.

No entanto, seria reduzido pretender ver na intransigência da arte apenas

uma função econômica. A autonomia da arte não é apenas aproveitável economicamente, mas é também - e nunca é demais salientar esse aspecto - uma conquista obtida com esforço, que permite potencialmente às/aos artistxs distanciarem-se de suas respectivas condições de mercado ou limitar a influência dessas. Essa dupla face da autonomia está na base da mencionada relação de tensão entre arte e mercado: na mesma medida em que obras artísticas são, por um lado, permeadas por exigências do mercado, por outro lado, elas podem invocar sua autonomia, caso pressões econômicas lhes imponham limites. Marcel Duchamp, por exemplo, com seu trabalho de décadas na obra "O grande vidro", não se submeteu ao ritmo acelerado de produção do mercado artístico. Ele reivindicou para si a autonomia da arte para, ao mesmo tempo, permanecer inserido em relações de mercado. Pois agia também como ator do mercado, até porque atuava como negociante para Brancusi e como consultor para a colecionadora Katherine Dreier. Duchamp, assim como muitos outros artistas, movimentava-se em dois planos - se num plano, não se submetia às exigências do mercado, no outro plano, ele lhe oferecia algo.

Poderíamos dizer que o ideal de autonomia funciona, nesse caso, como uma "ficção necessária", no sentido dado pela filósofa Birgit Recki, de Hamburgo - ou seja, como um ideal que, considerado mais de perto, se revela uma ficção, à qual xs artistas, entretanto, precisam necessariamente recorrer. Essa parcela de *wishful thinking* no ideal da autonomia já se encontra em Kant, que concebia a autonomia da arte no sentido de uma exclusão de qualquer determinação extrínseca. Na verdade, já no seu tempo - e isso vale naturalmente ainda mais para os dias de hoje - não havia como existir prática artística sem motivações extrínsecas. Antes pelo contrário, as pressões externas, começando pelas ideias de um curador até as pretensões de colecionadores, consultores e galeristas, perpassam a produção artística. Deste modo, a liberdade da arte deveria ser compreendida basicamente como uma liberdade condicionada, que, porém, em face das pressões do mercado em expansão, hoje deve ser reivindicada mais do que nunca.

Desde Duchamp e as vanguardas históricas do primeiro terço do século XX, a situação tornou-se mais complicada. Pois a arte quis superar sua autonomia logo em dois aspectos: abrindo-se à "prática da vida" (Peter Bürger), procurou superar seu isolamento em relação à sociedade; acolhendo as artes aplicadas em seu interior, livrou-se de suas limitações no aspecto do suporte. O ideal de autonomia deu lugar à ênfase na vida das vanguardas históricas, embora, de certa maneira, o desejo autônomo da arte fosse tornar-se heterônoma.

A orientação da arte para a vida ocorreu em diversas etapas, intensificando-se no decorrer do século XX. Em breves palavras, ela teve início com a colagem, carregada metaforicamente da realidade da vida, e tomou corpo nas ambições sócio-políticas das vanguardas históricas, por exemplo no construtivismo russo, que incumbiu o artista-engenheiro da organização da vida. Quando, hoje, cyberartistas postam sua otimização da vida - por exemplo, os resultados de uma cirurgia plástica - no Facebook, então arte e vida (encenada) parecem definitivamente ter-se fundido. O fator determinante é, entretanto, que a abertura da arte para a vida hoje se insere numa outra constelação, que pode ser definida como menos emancipatória. Ao alimentar-se de vida, a propósito, ela vai exatamente ao encontro da "nova economia" tão discutida nas ciências sociais, que, para sua criação de valores, remete

aos sujeitos e suas vidas. Mídias sociais como o Facebook querem de nós nossos "acontecimentos", conforme esses são ali tão adequadamente denominados, e os exploram mercadologicamente. Assim, a arte, estendendo-se até a vida, fornece à nova economia os recursos por ela desejados. O desejo de uma transição sem descontinuidades da arte à vida tem uma feição pelo menos igualmente econômica à alternativa de persistir em sua autonomia.

Paralelamente a esta expansão progressiva da arte para dentro na vida, teve lugar nas últimas décadas uma reformulação no sentido da expansão do sistema da arte por inteiro. Mais especificamente: nos anos 1990 teve início uma *transformação estrutural* do campo artístico, que passou a tornar-se cada vez mais parecido com outras indústrias culturais, como a indústria da moda e do cinema. A *atividade* artística, organizada de modo varejista, como já lhe denunciava o nome, transformou-se desde o final dos anos 1990 numa indústria de entretenimento global e em permanente expansão. Nessa, são as "megagalerias" multinacionais (Alain Servais) como o Gagosian Empire que reinam na mesma medida do que o princípio das celebridades - ou seja, a tendência de cultuar celebridades, a qual, conforme Adorno já constatava, desde sempre se mostrou muito característica das indústrias culturais. Como exemplo atual do ilimitado culto às celebridades no mundo artístico, podemos citar a retrospectiva de Björk no renomado MoMA. O fato de um respeitado museu de arte oferecer uma plataforma a atrizes como Tilda Swinton ou cantoras como Björk foi, no entanto, pela primeira vez, alvo de muitas críticas por ocasião da recente exposição sobre Björk. Foi reivindicado um retorno à arte verdadeira, superior, como se os limites entre "superior" e "inferior" não tivessem se tornado fluidos há muito tempo. A cultura das celebridades não é, assim como o mercado, o *outro* do mundo da arte. Isso é comprovado de maneira notável por uma longa linhagem de artistas-celebridades como Dalí, Picasso, Warhol ou Koons, que se encenavam como estrelas das artes e cooperavam com habilidade com a imprensa de *lifestyle*. Ou seja, ao invés transformar o MoMA num templo à prova de celebridades, o que ele jamais foi, seria interessante adotar uma perspectiva de distanciamento analítico em relação às atuais intersecções entre cultura de celebridades e mundo artístico.

No curso da transformação estrutural mencionada, a arte contemporânea, porém, é considerada há muito tempo um bem de luxo. Sites como *www.therealreal.com*, que, ao lado de peças *vintage* assinadas por designers, também oferecem *art*, são uma prova disso. Curiosamente, também podemos adquirir nesses sites obras de *top artists* em diferentes tamanhos, inclusive *oversized*, o que eleva ao ápice o parentesco estrutural entre a obra de arte e o bem de luxo. Assim como o bem de luxo se inspira no modelo da obra de arte, ao buscar transmitir uma impressão de singularidade através do signo da marca, as obras de arte também se assemelham aos bens de luxo, ao não se fundirem com suas finalidades. Não se compra um relógio Rolex porque se precisa de um relógio novo - do mesmo modo que para a compra de uma obra de arte não será fundamental que ela cubra a parede acima do sofá. Em ambos os casos, o fator decisivo é muito mais o prestígio social associado aos bens aliado à inclinação estética por eles. Apenas: diferentemente de bens de luxo, obras de arte são associadas desde o século XVIII a fins mais elevados, tais como a verdade ou o ganho de conhecimento - elas dispõem de um prestígio intelectual com o qual os bens de luxo apenas podem sonhar.

Sejam de orientação autônoma ou heterônoma - obras de arte são, de qualquer modo, "formas petrificadas da vida econômica", como formulou o historiador da arte Michael Baxandall de maneira tão apropriada ao referir-se às pinturas do *Quattrocento*. Para Baxandall, entretanto, elas são isso somente "entre outras coisas" e esse adendo é, na minha opinião, também muito importante. Nas obras de arte, sedimenta-se sua respectiva vida econômica, mas elas não podem ser reduzidas a esse fato - há outros aspectos importantes nelas. E nessa irredutibilidade da arte a relações econômicas, ao mesmo tempo em que se encontra intrincada em sua conjuntura econômica, é que reside seu potencial – isso também na comparação com outros produtos culturais, que não podem reivindicar para si um ideal de autonomia, por mais fictício que seja.

Recebido em 28/08/2017 - Aprovado em 02/10/2017

O poder das narrativas na legitimação e valoração da arte contemporânea¹

BRUNA FETTER

■ 402

Bruna Fetter é pesquisadora e curadora independente. Doutora em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, tem se dedicado a investigar questões que envolvem o sistema da arte e os processos de legitimação e constituição de valor na arte contemporânea. Foi contemplada com uma bolsa Fulbright para desenvolver parte de sua pesquisa de Doutorado na New York University. É membro da Associação Brasileira de Crítica de Arte (ABCA) e da Associação Nacional dos Pesquisadores de Artes Plásticas (ANPAP).

¹ Este artigo advém da pesquisa de Doutorado intitulada “Narrativas conflitantes e convergentes: as feiras e os ecossistemas contemporâneos da arte”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, em 2016

■ RESUMO

Este artigo propõe elencar algumas das principais narrativas na legitimação e valoração da arte contemporânea, analisando seus impactos no sistema da arte. Apesar de tais narrativas se manifestarem em diferentes instâncias do sistema – como instituições, colecionadores e mesmo nos artistas –, elas têm no mercado sua principal plataforma. Compreendendo que elas surgem e se solidificam em função de diversos interesses, vemos na opacidade e desregulamentação do próprio mercado de arte o motivo de sua crescente relevância. Assim, apontamos nesse estudo três das mais frequentes narrativas no funcionamento do sistema contemporâneo, sendo elas: 1) a arte como investimento; 2) o empresariamento do artista e 3) a arte global, que seria gerada na chamada era pós-passaporte, ou seja, em um mundo globalizado no qual a origem dos artistas seria cada vez menos relevante. O poder atribuído a essas narrativas está diretamente relacionado aos diferentes contextos institucionais e circuitos comerciais nos quais se inserem. No entanto, elas estão presentes em diferentes graus nas variadas latitudes do mundo da arte.

■ PALAVRAS-CAVE

Mercado da arte, sistema da arte, narrativas, legitimação, globalização.

403 ■

■ ABSTRACT

As the title indicates, this article proposes to verify some of the main legitimation and valuation narratives of contemporary art, analyzing their impacts on the art system. Although such narratives appear in different instances of the system – as institutions, collectors and even artists – they have the market as their main platform. Understanding that they arise and solidify according various interests, we see in the opacity and deregulation of the art market a reason for their increasing relevance. Thus, we point out in this study three of the most frequent narratives in the functioning of the contemporary system, being: 1) art as an investment; 2) entrepreneurship of the artist and 3) global art, which is generated in the post-passport era, that is, in a globalized world in which the origin of the artists would be less and less relevant. The power attributed to these narratives is related to different institutional contexts and commercial circuits in which they are inserted. However, they are present, in different degrees, in every latitude of the art world.

■ KEYWORDS

Art Market, art system, narratives, legitimization, globalization.

Narrativas conflitantes e convergentes

O mundo contemporâneo apresenta uma série de desafios para o funcionamento do sistema da arte. Mudanças econômicas, sociais, culturais e organizacionais produziram um mercado global de arte, cuja influência atinge desde a produção artística até a programação de importantes instituições. Começando por questões amplas de ordem financeira, e chegando a mudanças estruturais no sistema contemporâneo da arte e seus agentes de legitimação, cabe perguntar: quais os reflexos da crescente importância do mercado para os diferentes circuitos artísticos?

Mesmo que os distintos dados e relatórios existentes a respeito do tamanho e crescimento do mercado da arte se utilizem de diferentes abordagens, metodologias e formas de mensuração, a natureza do mercado de arte não nos permite ter exatidão a respeito desses números. Mesmo se tomarmos os resultados oficiais atingidos nos leilões, ainda nos faltam informações e dados confiáveis para mensurar o tamanho do mercado como um todo, ou mesmo compreender os processos de formação de preços de obras de arte contemporânea fora do seu ambiente. O que temos, além dos registros de casas leiloeiras, são estimativas de movimentações financeiras a partir das vendas realizadas em feiras e galerias.

Entendemos aqui que mais importante do que nos fixarmos em números é compreender questões de ordem econômica que embasam esses direcionamentos, e algumas de suas consequências para o sistemas da arte. Os dados de que dispomos ainda são baseados em um tipo de mensuração que é falha em sua essência. No entanto, conhecê-los cumpre uma dupla função: 1) mostrar a relevância de compreender o que está acontecendo nos mercados de arte e seus reflexos para os circuitos artísticos; e 2) estabelecer um parâmetro mínimo do que as pessoas do meio utilizam e compartilham, enquanto informação para tomada de decisão sobre esses mesmos mercados. Assumindo a impossibilidade de uma mensuração dos mercados da arte que dê conta de suas amplitudes e reverberações, toda a qualquer tentativa de apreendê-lo parte de limitações intrínsecas à natureza desse objeto opaco e não regulamentado.

Este artigo parte da noção de que o mercado de arte é formado, mais do que por números que o quantificam, por narrativas que o definem, qualificam e ditam seu desenvolvimento. Às vezes convergentes, outras conflitantes, tais narrativas mostram os paradoxos que constituem a relação dos diferentes atores com o mercado e suas diversas instâncias.

Ao pesquisar o mercado de arte de forma sistemática, há uma palavra que aparece com certa frequência nos mais variados discursos – sejam eles advindos do ambiente acadêmicos, da imprensa, de atores atuantes no mercado em si ou mesmo de artistas – e com a qual temos rapidamente que aprender a lidar: a palavra paradoxo. Essa noção surge repetidas vezes ao abordarmos questões de autonomia, valor e mercadoria. Graw (2009) apresenta como esses paradoxos se estabelecem em diferentes níveis no sistema da arte, e como o mercado se estrutura ao redor deles. Para a autora, arte e mercado são mutuamente dependentes, um sendo necessário para configurar a existência do outro. Mesmo que essa dependência ocorra a partir de uma série de parâmetros específicos de legitimação do mundo da arte – reguladores dessa condição – e que obras de arte possuam uma lógica própria de funcionamento e circulação, essas questões são sempre permeadas ou restringidas pelo mercado.

No entanto, como aponta a autora alemã, se o mercado surge como algo tão fundamental para a existência da arte, por que ele é comumente visto como um empecilho para o seu desenvolvimento e autonomia? Por que ele é atacado nos discursos dos críticos e artistas, como sendo algo perigoso, potencialmente prejudicial para a produção, coibidor de experimentação? Graw (2009) indica outro paradoxo elementar da relação arte e mercado: a tendência de artistas, curadores e mesmo galeristas a banir o mercado, como se fosse um elemento externo, algo com o qual eles não se identificam. No entanto, ela afirma que isso se trata apenas

de um recurso discursivo, que geralmente reforça as estratégias de *marketing* ao redor da carreira do artista. Ou seja, reclamar das sistemáticas do mercado, dos processos que configuram arte como mercadoria e colecionadores como investidores é necessário para fazer parte do sistema da arte com sucesso. Para a autora, a raiz desse paradoxo entre participação no mercado e rejeição a ele localiza-se na compreensão de arte como *commodity*. Como dito anteriormente, arte e mercado são indissociáveis. Logo, o aspecto mercadológico da obra de arte é parte constituinte da mesa enquanto obra: ela é arte, mas também é uma mercadoria. Um tipo diferenciado e único de mercadoria.

Essa aparente contradição tem reflexos em questões que envolvem a valoração das obras de arte. Isso porque a predominância de uma mentalidade capitalista de espetacularização e de consumo atinge a sociedade como um todo e gera reflexos no mundo artístico. Como apresentam Lipovetsky e Seroy (2011, p. 39): “O fato está aí: o espírito do tempo converteu-se no espírito do capitalismo, funcionando como uma cultura sem fronteiras, uma cultura-mundo”. Tal hegemonia da lógica do mercado e da concorrência é também discutida por Zizek (2011), que afirma que vivemos numa época de naturalização da economia. Essa naturalização da economia nada mais é do que a aceitação de uma mercantilização generalizada, que percorre todas as áreas da vida social, chegando à cultura e fetichizando espaços antes refratários à sua ação, como é o caso da arte.

A partir desse cenário, Lipovetsky e Seroy (2015) defendem que as lógicas produtivas do sistema mudaram: esferas se hibridizaram e interpenetraram. Não estamos mais no tempo em que produção industrial e cultura remetiam a universos separados, radicalmente inconciliáveis; estamos no momento em que sistemas de produção, distribuição e consumo são impregnados e remodelados por operações de natureza fundamentalmente estética. De forma semelhante, os discursos que acompanham as lógicas produtivas também sofreram alterações.

Para Brandellero (2016), é majoritariamente através de recursos discursivos que o mercado de arte opera. Isso porque, para além da falta de dados completos ou mesmo confiáveis de mensuração do mercado, é nas lacunas de informação concretas que ele prospera. A autora aponta, então, três mecanismos que caracterizam os mercados da arte, diferenciando-os de outros tipos de mercados: 1) *status* como princípio organizador; 2) redes como base das relações sociais; e 3) narrativas como prática e rotina.

A primeira característica nos diz que o mercado da arte funciona, pela excepcionalidade das características do objeto artístico, enquanto *commodity*, com base nos diferentes níveis de informação e conhecimento a seu respeito. Ou seja, há uma hierarquia de *status* no acesso aos dados que conferem vantagens ou desvantagens a diferentes atores dos circuitos artísticos, dependendo de sua reputação e condição financeira. A autora ressalta, ainda, que, em mercados emergentes, a desigualdade na distribuição da informação é maior, pois as pessoas tendem a valorizar o que é mais “conhecido”.

A segunda característica aponta as redes (*networks*) como o cerne das relações sociais nos mercados da arte. As redes constituem ambientes em que os atores e instituições podem ativar diferentes narrativas, desde que as lógicas por trás delas sejam compartilhadas entre tais atores. As redes sociais demarcam como os participantes dos mercados da arte disputam posições tanto nas esferas local

quanto global (BRANDELLERO, 2016). Para além da compreensão de mercado como a instância em que se realizam trocas comerciais diretas – ou seja, compra e venda de obras de arte –, podemos entendê-lo como uma esfera que perpassa praticamente todas as relações estabelecidas no âmbito das relações sistêmicas da arte. Em menor ou maior escala, instâncias legitimadoras institucionais ou de caráter independente, críticas ou comerciais, colaboram na constituição de valor para diferentes artistas e obras. Assim, tais instâncias situam artistas em um mapa de valoração, de acordo com sua forma de atuação dentro das diferentes possibilidades do sistema e suas repercussões históricas, estéticas, culturais, sociais e comerciais.

A terceira característica – e a mais importante para a análise aqui apresentada – parte de como as narrativas de validação desenvolvidas a partir do mercado são fundamentais tanto na legitimação dos artistas quanto na precificação de suas obras. Como Velthuis (2005) aponta, os padrões objetivos e os custos de produção não são suficientes para determinar e quantificar seu valor simbólico. Como o valor de um trabalho de arte não é uma equação resultante apenas dos seus valores de uso e de troca, seu preço acaba por ser definido na própria interação do mercado. Assim, estar envolvido em processos de *scripting*, ou criação de narrativas, é uma parte importante de participar de mercados baseados em *status*, como é o caso do mercado da arte. Tais narrativas acabam substituindo o valor objetivo de um produto, típico em mercados que funcionam segundo as leis clássicas de oferta e procura no estabelecimento dos seus preços, permitindo, portanto, a reprodução das hierarquias e a manutenção do *status* de quem tem o poder de gerá-las.

Além de fornecer uma base para a “construção de sistemas de significado comum” (BERGER e LUCKMANN apud BRANDELLERO, 2016), *scripts* atuam como estruturas cognitivas e interpretativas que ajudam a dar sentido às ações de atores e instituições de um campo, constituindo-se em lógicas de ação que embasam tomadas de decisão e atuações estratégicas nos mercados. Para além dos aspectos práticos que resultam em relações comerciais de compra e venda de produtos, as narrativas também lidam com questões de inserção geoeconômica. Assim, qualquer ator individual ou institucional que possua acesso a esferas globais (ou seja, um alto índice de globalização nos circuitos artísticos) acaba por projetar uma imagem positiva em mercados locais.

Dessa forma, podemos compreender que os mercados da arte não necessariamente são compostos pelos números e dados contidos nos relatórios anualmente divulgados, mas sim que eles são constituídos por um somatório de narrativas que os englobam. Ou seja, o entendimento que temos desses mercados tendem a ser um composto ficcional advindo das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. “(...) O real é sempre o objeto de uma ficção, isto é, de uma construção do espaço onde se juntam o visível, o dizível e o realizável” (RANCIÈRE apud CANCLINI, 2012, p. 232). Assim, o mercado de arte não é apenas constituído pelas operações comerciais comprovadamente efetuadas, mas também se estabelece através das formas de visibilidade que conferem valor.

O real precisa ser ficcionalizado para ser pensado. Essa proposição deve ser distinguida de todo discurso – positivo ou negativo – segundo o qual tudo seria “narrativa”, com alternâncias entre “grandes” e

“pequenas” narrativas. A noção de “narrativa” nos aprisiona nas oposições do real e da farsa. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social (RANCIÈRE, 2005, p. 58).

Tais crenças fazem parte da vida das pessoas que estão envolvidas nos circuitos artísticos. Essas pessoas por sua vez, fazem parte do fenômeno da constituição discursiva dos mercados. Elas estão contaminadas por esses discursos e, mesmo negando-os, os replicam diariamente. No mundo da arte, talvez mais do que em qualquer outro lugar, um fato diz muito pouco sobre o seu significado efetivo. No entanto, os significados podem ser gestados e são decisivos nos debates sobre a interpretação do jogo, sua legitimidade, mediação e as apropriações que dele são feitas.

A partir da pesquisa realizada², uma série de narrativas foram se evidenciando. Muitas vezes, tais narrativas estão tão entrelaçadas que poderiam ser descritas num *continuum*, sem nenhum tipo de divisão entre elas. Para fins de apresentação e análise, elas foram agrupadas em blocos. É importante ressaltar que praticamente todos os pontos apresentados em cada bloco poderia estar localizado em outro, às vezes em vários, tamanha a dificuldade de estabelecer delimitações. Dessa forma, 1) a arte como investimento; 2) o empresariamento do artista; e 3) a arte global na era pós-passaporte são algumas das narrativas verificadas com maior frequência na atualidade.

Arte como investimento

Ao longo das últimas décadas, foi possível detectar um significativo crescimento da participação do papel do mercado em relação aos circuitos artísticos, em especial àqueles vinculados à arte contemporânea. A China e os Estados Unidos vêm se revezando nos últimos anos na posição de líder do mercado global. De acordo com a edição de 2013 do Relatório da ArtPrice³, as receitas da China subiram 21% em 2012, obtendo um total de US\$ 4,1 bilhões, enquanto os EUA registraram um crescimento de cerca de 20%, com mais de US\$ 4 bilhões em vendas. Somados, ambos os países controlam cerca de 70% do mercado de arte em termos de volume de vendas. A distância entre o faturamento desses dois países e dos demais tem aumentado. Somando US\$ 2,1 bilhões, o Reino Unido gerou metade das receitas dos líderes. A França, quarta no *ranking*, fez US\$ 549 milhões (4,5% do mercado), seguida da Alemanha (US\$ 207 milhões, 1,7% do mercado), Suíça

² O trabalho de campo relativo à tese de doutorado – da qual este artigo é uma parte – englobou visitas a cerca de 25 feiras de arte no Brasil, EUA, Argentina e Peru. Além disso, ter contado com bolsa Bolsa CAPES/Fulbright para a realização do doutorado sanduíche na New York University (Nova Iorque, Estados Unidos) foi fundamental para o desenvolvimento da pesquisa.

³ A ArtPrice é uma plataforma on-line (www.artprice.com) que agrega informações a respeito do mercado de arte global. Possuindo uma grande base de dados sobre a evolução do mercado arte, valores de obras, biografias de artistas, índices de confiança do mercado, leilões, recordes etc., também funciona como uma ferramenta de intermediação para compra e venda de obras. Disponibiliza anualmente um Relatório, onde analisa os movimentos do mercado no ano anterior e aponta as principais tendências do setor.

(US\$ 159 milhões, 1,3% do mercado) e Itália (US\$ 110 milhões, 0,9% do mercado).

Em termos de Brasil, até o início dos anos 2010, era quase absoluto o desconhecimento sobre o tamanho desse mercado. Estimava-se, por exemplo, que o mercado brasileiro correspondesse a um percentual que girasse em torno de 0,25 a 0,50% (KORNIS; EARP, 2012) de participação no mercado mundial, mas faltavam dados concretos para serem utilizados como referência. Se nos voltarmos aos mapeamentos realizados pelo Projeto Latitude⁴, em 2011 e 2012, foram registrados crescimentos anuais de 22,5% e, em 2013, de 27,5%.

Apesar da opacidade e da falta de regulamentação desse meio, que dificultam o acesso à informação sobre o mercado e geram limitações na mensuração do seu crescimento, ele é incontestável. Portanto, não é sobre uma narrativa de crescimento que nos interessa aprofundar, mas refletir sobre o fato de que, a partir desse crescimento, a arte passou a adquirir também uma faceta de investimento. Se até os anos 2000 ainda prevalecia a ideia de “amor à arte” como motivo de aquisição de uma obra, agora ela até pode partir desse tipo de afirmação, mas não se esgota nela.

Há aqui uma questão comportamental característica do meio da arte que está passando por profundas transformações: os protocolos sociais envolvidos ao se falar sobre dinheiro. Ao analisar o encontro entre arte e dinheiro, Bourdieu (2002, p. 19) afirmou ser o “comércio das coisas de que não se faz comércio”, sendo o mercado comumente visto como um tipo de degeneração prática dos objetivos da arte, um desvio de seus objetivos mais elevados. Esta regra comportamental, que ditava que não se devia falar abertamente a respeito de cotações de obras e valorização do trabalho dos artistas, ainda persiste em alguma medida. Sobre isso, Moulin (2007) afirma que a dificuldade de análise dos mercados de arte não revela apenas a negação da economia nos mundos da arte, mas também a assimetria de informação que caracteriza esse mercado.

No entanto, o mercado de arte se transformou em um grande negócio, o qual movimenta bilhões de dólares anualmente em todo o mundo, e passou a gerar interesse para diferentes grupos sociais. Acompanhando essas transformações no sistema da arte, os protocolos sociais também têm mudado. Apesar do protocolo de negar a atuação do mercado ainda ser um mecanismo vigente, ele em funcionamento de forma paradoxal: a crítica ao mercado reafirma sua existência e função, creditando ao seu funcionamento papel fundamental nos processos de formação de valor da arte, em especial, da arte contemporânea. Nas últimas décadas, a arte deixou de ser considerada patrimônio para ser vista como uma classe de investimento. Com isso, o mercado passou a demandar novos serviços e um afluxo de profissionais com outro tipo de qualificação.

Dentro dessa narrativa de arte como investimento, algumas figuras ocupam destaque especial: os colecionadores, os investidores e os *flippers*. O colecionador sempre teve um papel de destaque na viabilização de obras de arte, atuando há séculos como mecenas e dando suporte material à produção artística. A principal

⁴ O Projeto Latitude é uma parceria público-privada entre a APEX (Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos) e a ABACT (Associação Brasileira de Arte Contemporânea). Foi criado em 2007, com o objetivo de promover a internacionalização do mercado brasileiro de arte contemporânea. Tem dentre suas ações a realização de Relatórios Setoriais, objetivando aumentar o conhecimento a respeito do mercado de arte brasileiro.

diferença de atuação talvez resida, hoje, na forma autônoma e no protagonismo que as operações conduzidas por grandes colecionadores estão obtendo. Os investidores financeiros surgiram como consequência da significativa elevação de preços e de artistas contemporâneos nos últimos anos.

Um ator que tem ocupado crescente espaço na mídia e que, assim, tem reforçado a narrativa da arte como investimento são os especuladores, também chamados de *flippers*. Atuando no mundo da arte de forma semelhante a como atuam no mercado financeiro, os *flippers* não são bem-vistos pelos atores estabelecidos, que os veem como uma ameaça ao funcionamento dos mercados de arte, uma vez que compram e vendem trabalhos como se fossem ações da bolsa de valores, inclusive “torrando” alguns artistas sem que eles tenham a oportunidade de solidificar suas carreiras. Eles não estão interessados no valor simbólico, mas naquilo que podemos chamar de valor viral: o valor popularidade, reconhecimento imediato e alta visibilidade (VELTHUIS, 2014).

Para além da ascensão desses atores no sistema contemporâneo da arte, a narrativa da arte como investimento também tem outros desdobramentos, que vão de alterações nos mencionados mecanismos de disputa por poder e validação, a reflexos na própria produção artística. Em um ambiente em que qualidade artística muitas vezes pode ser confundida com o valor atingido no mercado, surgem as perguntas: como fica o papel e a posição do artista nesse cenário? O que se passou a esperar dele (tanto em termos de postura profissional como de produção)?

409 ■

Empresariamento do artista

O valor de mercado de determinada obra é definido a partir de uma equação complexa, baseada na constituição de seu valor simbólico. Para Graw (2009), haveria uma *mais-valia intelectual* que representaria uma espécie de ganho epistemológico, somente possível através da arte e da experiência estética. Isso diferenciaria objetos de arte de outras *commodities*, uma vez que tal ganho não permite a conversão automática da arte a categorias econômicas, e sua consequente redução a meros preços.

No entanto, obras de arte têm preços. Aqui observamos mais um paradoxo envolvendo as relações expostas, pois o preço de uma obra de arte está justamente baseado na compreensão de que ela possui um valor simbólico que não é quantificável. Ou seja, ela tem um valor de mercado e, ao mesmo tempo, é *priceless*. O valor simbólico “impagável” justificaria os preços elevados praticados no mercado.

O aspecto mercadológico da obra de arte tem sido constantemente reforçado nas últimas duas décadas. Um exemplo interessante nesse sentido é apontar que sua valoração e ciclos de vida têm seguido o funcionamento da indústria da moda, no qual as marcas possuem um papel fundamental (GRAW, 2009). Associando valor de mercado a um valor de experiência, para gerar um valor simbólico, a indústria da moda se baseia em bens de luxo, diretamente associados ao status do comprador. Na arte, os nomes de alguns artistas que ocupam o topo do *ranking* dos mais caros do mundo estão assumindo esse papel e convertendo-se em marcas.

Heinich (2005), ao avaliar as reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea, afirmou que “o artista, cada vez mais, não será mais só aquele que produz obras de arte, mas, sobretudo, aquele que consegue fazer-se

reconhecer como artista” (p. 139). Com isso, a autora afirma que a construção de princípios de legitimação artística, para além da produção artística em si, tem dominado o sistema da arte.

Para embasar sua constatação, a autora explicita diferentes regimes profissionais que operaram e determinaram o sistema ao longo dos últimos séculos. Partindo de um regime artesanal do artista medieval, sucedido por um regime profissional do artista acadêmico e seguido pelo regime vocacional do artista romântico. Com a modernidade, teria havido transformações não apenas das representações acerca do que é ser um artista, como também da valorização do artista perante a sociedade, passando a constituir um novo regime, chamado por ela de regime de singularidade. Tal singularidade estaria baseada em dois pilares centrais: o da personalização, segundo o qual ninguém deve se assemelhar a outro; e o da excentricidade, que dita a constante busca por caminhos sempre inéditos, paradoxais ou mesmo bizarros.

Atualmente há um grau suplementar nesta reconfiguração da identidade de artista, pois existem múltiplas possibilidades dos modos de ser artista. A própria noção de carreira artística evoluiu paralelamente à evolução da identidade de artista e do lugar do mercado nos critérios do sucesso. Para tanto, o uso de recursos de publicidade e *marketing* tem se mostrado muito comuns. Aqui retomamos as ideias de Graw (2009), a associação do atual sistema da arte com a indústria da moda e as construções de valor, ao redor do nome de determinado artista e sua produção, funcionando como marcas.

Thompson (2012) ressalta que a marca é o resultado final das experiências que uma empresa desenvolve com seus clientes e com a mídia, durante um longo período, somado a um trabalho de *marketing* e relações públicas que ajuda a desenvolver e consolidar essas experiências. Quando se consegue transformar um produto em marca, ele adquire um valor monetário adicional, a chamada *brand equity*, que é a diferença de preço que as pessoas se dispõem a pagar pela marca em comparação com um produto genérico similar. De forma análoga, o valor de marca (ou da assinatura) tem exercido uma influência crescente na formação dos preços no mercado de arte.

E é em função do valor que essa assinatura adquire no meio artístico que os artistas passam a ser incorporados com status de celebridade (GRAW, 2009). “A era do capitalismo artista tardio é a era da dessacralização da criação, que corre paralela à estrelização dos criadores” (LIPOVETSKY; SEROY, 2015, p. 115). Velthuis (2005) chama esse culto à celebridade de *superstar narrative*.

Isso ocorre especialmente dentro de um contexto de intensa financeirização, no qual os compradores passaram a tratar a arte de uma forma especulativa, com particularidades e riscos próprios. E é na tentativa de buscar minimizar alguns dos riscos envolvidos que a procura por artistas reconhecidos ou com potencial de ascensão no mercado configura a instauração de um novo regime de carreira artística: de singularidade vigente durante o modernismo, a um regime de marca na contemporaneidade. Tal percepção se reflete nas palavras de Thompson, ao afirmar que “no mundo da arte contemporânea a gestão de marca pode substituir o juízo crítico” (THOMPSON, 2012, p. 8). Ou seja, numa época em que a compreensão do que é ou não arte não é unânime e passa por uma série de instâncias, uma marca forte pode ser o principal fator de investimento em uma obra. Por certo, há a narrativa da profissionalização do campo como um todo. No entanto, o que nos interessa é

precisamente a narrativa que envolve não apenas os processos de profissionalização do artista, mas sim de seu empresariamento. Se pensarmos que preceitos como alto desempenho, eficiência e maximização de lucros já regem esse universo e influenciam, inclusive, o poder de livre escolha de seus envolvidos, devemos refletir sobre como consequências resultantes dessa crença no empresariamento podem estabelecer novos padrões de comportamento na classe artística e na produção contemporânea mais recente.

Em poucas décadas, a arte deixou de ser considerada apenas uma questão de amor desinteressado e passou a ser assunto de profissionais, inclusive dos profissionais do mundo financeiro. Junto com esses novos profissionais, o meio artístico viu uma lógica e um linguajar empresariais passarem a fazer parte da realidade cotidiana das situações de trabalho. Disso não escaparam nem os artistas, de quem se cobra posturas e aptidões que passavam longe daquilo que o senso comum costuma pensar a seu respeito.

Para além do perfil profissional expandido, cada ator viu o rol de exigências aumentar, sendo comum se ouvir o termo “empresa de um homem só” referindo a artistas. Ou seja, espera-se que, conjuntamente com sua produção artística, ele saiba escrever projetos, faça assessoria de imprensa, crie e gerencie seu próprio site. Não é incomum ouvir o adjetivo empreendedor para descrever o perfil de artistas hoje. No entanto, esse multitarefas (*multitasking*) exigido pela contemporaneidade esconde contradições intrínsecas ao desempenho simultâneo de funções tão distintas. Como comenta o artista Fernandes-Halloran (2014), em artigo publicado no Hyperallergic:

É inegável que eu me beneficie de ser empreendedor, fazendo um bom site, interagindo com pessoas que desempenham distintos papéis no mundo da arte, e buscando ativamente relacionamentos potencialmente produtivos. Mas, como uma regra tácita, eu deveria evitar algo no núcleo de ser um empreendedor: direcionar a produção pela demanda percebida, também conhecido como produzir o tipo de trabalho que vai vender. Ao fazê-lo, eu iria validar expectativas e normas, demonstrando que o que o mercado quer é o que eu quero fazer. Mas eu preciso vender o meu trabalho. Os sinais estão por toda parte como qual tipo de trabalho vende: obras que ficam bem na sala de uma pessoa rica, que combinam com opulência, e podem ser armazenadas e montadas de forma relativamente fácil. Quando a estação de feiras de arte vem, ela sempre traz um momento difícil, quando percebo a realidade do estado do mercado de arte e quão pouco ele tem a ver com o tipo de aspirações realizadas por mim e meus amigos artistas. E a nefasta pergunta inevitavelmente vem à minha cabeça: “O que eu posso fazer com o meu trabalho para ele se encaixar aqui?” (FERNANDES-HALLORAN, 2014) (tradução nossa)⁵.

⁵ No original: It is undeniable that I have benefited from being entrepreneurial by making a nice website, interfacing with people playing various roles in the art world, and actively pursuing potentially productive relationships. But as an unspoken rule, I am supposed to avoid something at the core of being an entrepreneur: informing production by perceived demand, aka making work that will sell for the sake of selling. In doing so, I would validate expectations and norms, demonstrating that what the market wants is what I want to make. But I need to sell my work. The signs are everywhere as to what kind of work sells: stuff that looks good in a rich person’s pad, that combines well with opulence, and can be stored and assembled relatively easily. When art-fair season comes around, it always brings a WTF moment when I realize the actual state of the art market and how little it has to do with the kind of aspirations held by myself and my friends who are artists. And that nefarious question inevitably pops into my head: “What can I do to my work that would make it fit in here?” (FERNANDES-HALLORAN, 2014).

Sobre esse segundo ponto, os argumentos que reforçam a narrativa da arte como investimento tendem a ressaltar o aspecto comercial de determinado tipo de produção. Por arte comercial, compreendemos aquela produção artística orientada para tendências de mercado que facilitem a venda. Ou, ao menos, não apresentem questões que possam vir a prejudicá-la, como lidar com temáticas sociais complexas ou críticas político-econômicas. Por isso, as questões propostas por Tejo (2013) são extremamente relevantes para pensarmos como se dará essa convivência e negociação entre validação simbólica e reconhecimento mercadológico no futuro.

Talvez daqui para frente sejam poucos os que conseguirão responder de maneira firme às seduções do mercado e do deslumbre do reconhecimento rápido. Neste sentido, é importante então pontuarmos: o que é ser bem-sucedido hoje em dia? A geração que nasceu nos anos 1960 encontrou um quadro institucional e de mercado muito diferente da geração que nasceu nos anos 1980. Da mesma forma, não podemos desconsiderar o contexto político, econômico e tecnológico que abarca cada uma dessas gerações e que oferece expectativas, oportunidades e revezes, mas que principalmente trazem noções diferentes de tempo. Será que ser bem-sucedido seria ser abarcado concomitantemente pelo mercado e pela crítica? Ou seria criar sua própria forma de circulação e de inserção? (TEJO, 2013, p. 380).

Refletindo a respeito dessas questões, e do atual poder do mercado na legitimação da produção artística contemporânea, é com a falta de investimento público e com a ausência de uma estrutura interna que possa sustentar esse circuito para além do mercado que devemos nos preocupar. Ou seja, apesar de toda a força que creditamos ao mercado na atualidade, o valor atribuído a qualquer produção artística ainda passa pela validação simbólica do meio. O mercado e seus agentes estão cientes de que dependem das instâncias de validação simbólica para atingir valoração financeira. E que extrapolar o seu poder relativo de ditar os andamentos do sistema pode ser exatamente aquilo que lhe tira a legitimidade de seguir atuando a partir de posição tão privilegiada na atualidade.

Arte global na era pós-passaporte

A terceira narrativa é aquela que parte de uma aceitação de uma globalização efetiva, resultando em uma produção artística global (BELTING ET AL., 2013). Tal narrativa está baseada em dois pilares centrais. Um deles assume que o sistema contemporâneo da arte está configurado em um sistema global de circulação, que usa sua estrutura de rede para permitir fluxos de comunicação e trocas. O outro abraça essa estruturação para justificar uma linguagem global da arte contemporânea.

Refletindo a respeito, podemos apontar uma esfera social chamada de mundo da arte, com a sua estrutura geográfica facilmente compreensível e um número limitado de membros que operavam pequenas empresas independentes, transformada em uma indústria global corporativa governada pelo princípio da celebridade (GRAW, 2014).

Canclini (2012) afirma que os novos hábitos dos usuários da rede e as misturas de formatos e alianças entre produtores de conteúdos visuais, textuais e *software* (vide a atuação dos *flippers*) estão incidindo nos espaços da arte, desde os museus até as bienais e as feiras. Nesse processo, foram alterados os vínculos entre criação, espetáculo, entretenimento e participação; as distinções entre o local e o global; autoria, reprodução e acesso; entre elaboração simbólica e interesse comercial. Não iremos aqui nos aprofundar nas formas de legitimação e circulação da produção artística, mas sim focar nos principais pontos que nutrem as estratégias discursivas que compõem a narrativa de uma arte global.

Esse tipo de narrativa reforça a noção de estarmos vivendo em um momento histórico no qual a origem não importaria mais. Dessa forma, a chamada era pós-passaporte é componente essencial da narrativa de uma arte global. Nesse cenário, as categorias identitárias de reforço de origem, tal como arte brasileira, arte latino-americana ou arte oriental, amplamente praticadas pelo mercado, são relativizadas.

Artistas de destaque no cenário internacional passam a circular na esfera global e a integrar a categoria de arte contemporânea. O paradoxo dessa categorização é que, apesar de ela a princípio parecer mais ampla e inclusiva por não ser delimitada por critérios meramente geográficos, na realidade corresponde a uma restrição ainda maior, a econômica. Este argumento se reforça no fato de que participam dessa categoria os artistas que atingem os maiores valores em leilões, além de comumente serem representados pelas mais prestigiadas galerias.

Tal afirmação indica uma série de questões que são parte constituinte dos meandros da narrativa da arte global, dentre elas a de que a maior inserção de artistas não ocidentais faria parte de uma tentativa de rever dívidas históricas de reconhecimento por parte dos países do centro, conferindo visibilidade à produção artística de regiões periféricas (BELTING, 2013). No entanto, muitos acreditam que tal estratégia não passa de uma forma neocolonialista de reescrever a história. Em especial porque a história da arte segue sendo escrita a partir do centro e dos critérios por ele estabelecidos.

Do ponto de vista das instituições, essa inclusão tem acontecido como um tipo de política de cotas viabilizada pelos grandes colecionadores das regiões periféricas, como Patricia Phelps de Cisneros e Estrelita Brodsky (ambas venezuelanas atuando em instituições nova iorquinas). Tais colecionadores, além de doarem obras para as coleções de grandes museus internacionais, também têm patrocinado cargos de curadores nessas mesmas instituições e contribuído para um maior conhecimento a respeito da produção artística dessas regiões dentro dos quadros dos museus, resultando em uma maior visibilidade dos mesmos. Ao inserir determinados artistas em circuitos de legitimação mais abrangentes, esses colecionadores acabam legitimando (logo, elevando os valores) de obras em suas próprias coleções (VELTHUIS, 2005).

No caso do mercado, a inclusão se dá por consequência da, acima mencionada, validação institucional, mas somente avança por questões de ordem prioritariamente econômicas. Ou seja, os artistas que acessam a categoria “arte contemporânea” somente permanecem aí se mantiverem ou elevarem seus preços de forma consistente, configurando-se como um bom investimento. É aí retornamos à primeira das narrativas apresentadas.

Apesar de estarmos analisando aqui apenas as narrativas que circulam no meio social, a respeito das configurações sistêmicas e comerciais que englobam ou tangenciam a produção artística contemporânea, não podemos deixar de mencionar que essa linguagem global da arte contemporânea é tanto discursiva quanto estética. Nessa tarefa, trazemos aqui Hélio Oiticica, que, no início dos anos 1970, já tinha claro o quão redutor é tentar traçar um raciocínio linear para tratar de questão tão complexa. Ele afirmou:

Sou contra qualquer insinuação de um “processo linear”; a meu ver, os processos são globais – uma coisa é certa: há um “abaixamento” no nível crítico, que indica essa indeciso-estagnação – as potencialidades criativas são enormes, mas os esforços parecem mingalar, justamente quando são propostas posições radicais; posições radicais não significam posições estéticas, mas posições globais vida-mundo – linguagem – comportamento (OITICICA, 1973, p. 148).

Essa linguagem global da arte contemporânea não está presente apenas nos trabalhos, mas nos termos usados por curadores e críticos para abordar esses trabalhos. É um vocabulário próprio que é fruto de tendências expressas nos discursos dos grandes curadores que está naturalizado nas universidades, textos de exposições, críticas e que reflete na (e é reflexo da) produção dos artistas. Ela permeia e define o que será discutido sobre arte e como isso será escrito, mas – antes disso – compõe o regime estético específico ao qual as obras são submetidas, a poética dos artistas (RANCIÈRE, 2005).

Onde os paradoxos se encontram

Este artigo apresentou narrativas que consolidam alguns dos rumos percorridos pelos mercados de arte nas últimas décadas. Elas certamente não são as únicas. No entanto, são recorrentes o suficiente para – em conjunto – resultarem em estruturas ficcionais inteligíveis e minimamente coordenadas, que ora originam novas narrativas ora alimentam e reforçam as já existentes. Para finalizá-lo, vamos retomar brevemente alguns dos pontos expostos. Talvez uma das questões mais significativas nesse contexto é que a grande maioria dos textos noticiando o mercado de arte:

(...) descreve processos no indicativo que são, ao mesmo tempo pejorativos, sem levar em conta que uma posição pessoal no campo da arte e a perspectiva que ela impõe sujeitam essa mesma percepção a um “refração” sistemática. E essa perspectiva só pode funcionar com base em uma lógica que designa o campo da arte como uma esfera em que os conflitos sobre direito normativo de interpretação como a participação decisiva no jogo não só obscurecem o próprio jogo, mas com ele o jogo todo (SCHULTHEIS, 2015, p. 13) (tradução nossa)⁶.

⁶ No original: It describes processes in the indicative which are at the same time in pejorative, without taking into account that a personal position in the fields of art and the perspective it imposes subject this perception to a systematic “refraction”. And this perspective itself can only function on the basis of a logic which designates the field of art as a sphere in which the conflicts over normative right of interpretation as the decisive stake in the game not only obscure the stake itself but with it the entire game (SCHULTHEIS, 2015, p. 13).

O que a citação nos mostra é que os protocolos sociais mudaram desde as análises de Bourdieu (2002): de uma corrente negação do papel do mercado, passamos à sua aceitação, desde que atrelada a uma crítica a respeito desse mesmo papel. Chamando a isso de semântica performativa (*performative semantics*), Schultheis afirma que tal recurso retórico é especialmente aplicado em questões relativas ao mercado da arte.

Entender como se dão essas negociações de enunciação é uma forma de enxergar como os processos de validação se instauram, para além do que é estritamente dito. Tais movimentos podem nos ajudar a interpretar/decifrar algumas das tendências, em termos de atualização dos protocolos de ação para o mundo contemporâneo.

Dessa forma, faz sentido questionar os relatórios produzidos no âmbito do mercado e seus dados. Isso não significa deixar de utilizá-los ou desconsiderar sua relevância. Significa entender seu lugar de fala, seu viés específico, no momento de usar essas informações, o que não deixa de ser também uma forma de reproduzir a mesma semântica performativa acima mencionada. O importante é observarmos essas construções de maneira crítica, buscando compreender seus efeitos sobre o sistema da arte.

Referências

ART PRICE e AMMA. **The Art Market in 2015**. Disponível em: <http://imgpublic.artprice.com/pdf/rama2016_en.pdf>. Acesso em 7 de setembro de 2016.

BELTING, H.; BUDDENSIEG, A.; WEIBEL, P. (eds.). **The global contemporary and the rise of new art worlds**. Cambridge: MIT Press, 2013.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BOURDIEU, P. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2002.

BRANDELLERO, A. The Emergence of a Market for Art in Brazil In: *Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art*. In: VELTHUIS, O.; CURIONI, S. B. (orgs.). Oxford University Press: 2015. p. 215-237.

<<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198717744.003.0010>>

CANCLINI, N. G. **A sociedade sem relato**: Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

FERNANDES-HALLORAN, B. Thinking About Art Practice and the Role of Compromise. In: **Hyperallergic**, 19/03/2014. Disponível em <<http://hyperallergic.com/115200/thinking-about-art-practice-and-the-role-of-compromise/>>. Acesso 14 de outubro de 2015.

FETTER, B. W. **Narrativas Conflitantes e Convergentes: as feiras e os ecossistemas contemporâneos da arte.** 2016. 378 p. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, Porto Alegre, 2016.

FIALHO, Ana Leticia. Pesquisa Setorial Latitude. **O mercado de arte contemporânea no Brasil (4ª edição).** São Paulo: Latitude, 2015. Disponível em: <http://media.latitudebrasil.org/uploads/arquivos/arquivo/4-pesquisa-seto_2.pdf>. Acesso: 16 de novembro de 2015.

GRAW, I. **High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture.** Sternberg Press, 2009.

_____, I. The Gallerist's Hat. In: **Texte Zur Kunst.** 24 de dezembro de 2014. Jahrgang, Heft 96, p. 82-97.

HEINICH, N. As reconfigurações do estatuto do artista na época moderna. In: **Porto Arte.** Porto Alegre: n°22, Instituto de Artes/UFRGS, 2005. p.137-147

KORNIS, G.; SÁ EARP, F. O Mercado de Artes Visuais: Características e Tendências in **Políticas Culturais: pesquisa e formação.** São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.

LIPOVETSKY, Gilles; SEROY, Jean. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____, G; SEROY, J.. **A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MOULIN, R. **O Mercado da Arte: Mundialização e novas tecnologias.** Porto Alegre: Zouk, 2007.

OITICICA, H. Brasil diarreira. In: GULLAR, F. (Org.). **Arte Brasileira Hoje.** Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1973.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: EXO experimental org, 2005.

SCHULTHEIS, F. et al. **When Art meets Money: Encounters at the Art Basel.** Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln. Trad: James Fearn, 2015.

TEJO, C. Conversa entre os curadores. In: DUARTE, L.; PEDROSA, A. **ABC-Arte Brasileira Contemporânea.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

THOMPSON, D. **O tubarão de 12 milhões de dólares:** a curiosa economia da arte contemporânea. BEI Comunicação, 2012.

VELTHUIS, O. **Talking Prices:** symbolic meanings of prices on the market for contemporary art. UK: Princeton University Press, 2005.

_____, O. ArtRank ant the Flippers: Apocalypse Now? In: **Texte Zur Kunst.** 24 de dezembro de 2014. Jahrgang, Heft 96, p. 34-49.

ZIZEK, S. **Primeiro como tragédia, depois como farsa.** São Paulo: Boitempo, 2011.

Recebido em: 15/06/2017 - Aprovado em 21/08/2017

Aura fractal, fins da arte e capitalismo primitivista

LEONARDO BERTOLOSSI

■ 418

Leonardo Bertolossi é bacharel e licenciado em História pelo IFCS/UFRJ (2006), fez o mestrado em Antropologia Social no Museu Nacional/UFRJ (2010), e o doutorado na mesma área na FFLCH/USP (2015). No mestrado pesquisou com apoio CAPES e FAPERJ as políticas e poéticas de representação indígenas norte-americanas do NMAI, do Smithsonian Institute, em Washington D.C, Maryland e Nova York, com ênfase nas exposições de artistas contemporâneos indígenas norte-americanos. No doutorado pesquisou com apoio CNPq o circuito e o mercado primário de arte contemporânea

nos anos 80 e 90, com ênfase na geração 80, na Bienal de São Paulo, e no debate em torno da identidade e dos rumos da internacionalização da arte contemporânea brasileira e latino-americana. Foi professor substituto de Antropologia da UERJ (2013) e da UFF (2016-7), e foi curador da exposição de artes visuais "Uterutopias" no espaço A MESA. Desde 2013 vem ministrando cursos de extensão de Antropologia da Arte no CPC Casa de Dona Yayá da USP, no CCJF, na EAV/Parque Lage, na Casa do Saber Rio, e na Casa França-Brasil. Atualmente é pós-doutorando em Artes Visuais com apoio CAPES pelo PPGAV/EBA-UFRJ.

“One shaft of light that shows the way
No mortal man can win this day
It's a kind of magic”
(Queen)

“Se Deus quiser
Um dia eu quero ser índio”
(Rita Lee)



Figura 1. *L'Art est Inutile Rentrez Chez Vous*. Ben Vautier, 1971. Reprodução.

Figura 2. *To Change Art Destroy Ego*. Ben Vautier, 1968. Reprodução.

419 ■

■ RESUMO

Objetiva-se refletir sobre as relações entre as artes visuais e a antropologia a partir do texto seminal de Walter Benjamin sobre a aura para pensar sobre as finalidades e os fins da metafísica da arte no Ocidente diante dos diagnósticos de fim de mundo/fim da história da arte, e da vitória do espetáculo e da indústria cultural no capitalismo contemporâneo. O artigo apresenta alguns dos sentidos da arte no mundo ocidental e em especial no romantismo, avança sobre a crise e o fim dos modelos estruturais e cognitivos do pensamento artístico moderno, destaca o interesse pela política e pela vida, e se indaga sobre a retomada do primitivismo nas artes visuais e na antropologia contemporânea como redenção e renovação das mortes anunciadas.

■ PALAVRAS-CAVE

Antropologia da arte, aura, alma, tanatologia, primitivismo

■ ABSTRACT

The objective is to reflect on the relations between the visual arts and anthropology from Walter Benjamin's seminal text on the aura to think about the purposes and ends of the metaphysics of art in the West in the face of end-of-world/end-of-art history, and the victory of spectacle and cultural industry in contemporary capitalism. The article presents some of the meanings of art in the Western world and especially in Romanticism, advances on the crisis and the end of the structural and cognitive models of modern artistic thought, highlights the interest in politics and life, and

inquires about the resumption of Primitivism in the visual arts and contemporary anthropology as redemption and renewal of the announced deaths.

■ KEYWORDS

Anthropology of art, aura, soul, thanatology, primitivism

Estilhaços estéticos

Ars longa, vita brevis, teria afirmado o médico grego Hipócrates esse famoso aforismo popularizado pelo poeta romano Sêneca. Se a vida é sempre curta – *memento mori* –, a busca humana de deixar um legado através da arte engendra paixões e profissões de fé. As escatologias e o medo do fim voltaram à moda nos debates e exposições em artes visuais recentemente, mas o campo artístico, a despeito dos anúncios de incerteza, nunca teve tanta vitalidade.

■ 420 Dos anos 80 para cá, o sistema artístico internacional passou por diversas transformações e a consolidação de suas instituições. Dentre eles, uma profusão de novas bienais internacionais, feiras de arte contemporânea de diversos segmentos, novos colecionadores e a multiplicação de galerias de arte por todos os continentes. Tal cenário, no entanto, não se deu de forma homogênea e estável.

Diagnósticos de crise e as oscilações do setor, aliadas ao panorama da globalização e suas hierarquias desiguais, colaboraram para a manutenção de certo “mal-estar constitutivo” do campo, antes preocupado em afirmar um sentido humanista e um papel social e político para as artes, e agora às voltas com o dilema de sua espetacularização e sua provável serventia ao capitalismo neoliberal. A “magia da arte”, então, originalmente presente na filosofia kantiana e seus ecos em autores como Walter Benjamin e em Lévi-Strauss, começa a se esfacelar e se fractalizar numa legião nômade de agentes intermitentes e errantes, uma “guerra de magia” cujo suposto vilão, o mercado, parece ameaçar o “belo” papel da arte e sua ontologia historicamente preconizados pela filosofia ocidental.

Críticos de arte e curadores sugerem uma revisão analítica e descolonial dos modelos narrativos e cognitivos de ordenar a história da arte e seus objetos artísticos. A antropologia se torna disciplina privilegiada para acessar alteridades alhures e experiências diferenciadas que permitam renovar as políticas e poéticas da arte ocidental, e também, ao final, a categoria conceitual da vida surge como horizonte afirmativo da permanência do mito artístico e de sua finalidade resistente e potente diante dos diagnósticos do seu fim.

A aposta conceitual aqui é a de que há uma “guerra de magia”¹ entre o

¹ Concebo magia neste artigo a partir do seminal ensaio de Marcel Mauss (MAUSS, 2003) que a entende por ação e relação social, sistema de crença, normatização e hierarquização de saberes, papéis sociais e poderes, forma de comunicação. A eficácia da magia exige prescrições determinadas que envolvem uma concepção metonímica dos objetos envolvidos (simpatia etc.), assim como o controle dos saberes e das relações através de uma lógica de mistério e segredo dos elementos envolvidos. Me afasto, no entanto, do aspecto evolucionista deste autor, que supõe que a religião e seus mediadores, e a ciência, seriam transformações complexas e mais avançadas da magia. Entendo magia a partir de uma perspectiva latouriana (LATOURE, 1994), como um conhecimento passível de ser simetrizado com a ciência ocidental.

sentido originário da arte (e a tentativa de manter a ficção ocidental que a justifica), e a “magia capitalista” sedutora e alienante, revisitada. Se Marx já nos falava das inversões perversas do capital no capítulo fulcral sobre a mercadoria, Benjamin sugeriria que o capitalismo era encantado tal qual uma religião. Agora o capitalismo é diagnosticado como uma feitiçaria repleta de alternativas infernais e “mãozinhas invisíveis” (STENGERS, 2007) que nos tornam cada vez mais reféns de suas estratégias zumbificadoras; um “capitalismo artista” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015) que expande o campo artístico para arenas imprevisas e estetiza a tudo e a todos. Não pretendo aqui reificar esses diagnósticos, mas entendê-los a partir do debate dos filósofos, críticos de arte e antropólogos aqui evocados, assim como indagar sobre suas limitações e o aspecto vago e genérico de suas abstrações se acompanharmos de dentro ou de perto os diferentes atores e contextos no sistema internacional das artes.

A dança das auras

Considerando-se a hipótese de uma “guerra de magia” que orienta esta reflexão, pensar o conceito de aura nas artes visuais é fundamental. Walter Benjamin (BENJAMIN, 1994) ficou consagrado pelo ensaio já clássico (em suas diferentes versões) acerca da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. Se Benjamin se indagava sobre a autenticidade e os dilemas da arte do seu tempo diante da fotografia e do cinema, do Mickey Mouse, da sociedade de consumo, e da indústria cultural insurgente, poderíamos questionar a pertinência de sua sugestão sobre o enfraquecimento da aura nos dias de hoje.

Como pensar a atual vitalidade das imagens da cultura de massa na produção e profusão atomizada de atores em intensa circulação e valoração? Como não continuar reificando um entendimento sobre a aura apenas através de uma interpretação moderna que inscreve o objeto/experiência artística em rituais de contemplação e em uma atmosfera de sagrado/segredo? O cenário contemporâneo não desafiaria aos mitos artísticos ocidentais sobre o papel da arte e da revelação de um sentido profundo, ou ainda da crença em uma subjetologia² íntima de um gênio romântico que anunciaria o porvir? Qual a “verdade da arte” nestes tempos espetaculares e difusos, cuja ética das imagens nas redes sociais contemporâneas seria outra diferente da época de Benjamin? O que pensar do esgarçamento da vida privada tornada pública nas redes sociais através das imagens, ou ainda do produtivismo e do consumismo efêmero e desenfreado das mesmas através da publicidade? Seria esse panorama geral uma das faces artimanha do capitalismo artista, de que nos fala Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (LIPOVETSKY; SERROY, 2015)?

Se acompanharmos o debate sugerido pela filósofa Anne Marie Gagnebin (GAGNEBIN, 2014) sobre a relação entre arte e vida em Benjamin e em Adorno, a

² Penso o conceito de subjetologia a partir do antropólogo Marshall Sahlins, que difere teorias da cultura superorgânicas cuja contribuição e agência dos sujeitos é mínima, como na teoria foucaultiana do poder, as quais ele chama de “leviatanologia”; de teorias da cultura que focam no indivíduo como agentes privilegiados da ação social e que encarnariam e performatizariam super entidades culturais, o que ele chama de “subjetologia” (SAHLINS, 2006, p. 133-148). Para o antropólogo, leviatanologia e subjetologia encontram-se em eterna oposição, e poderíamos dizer, portanto, que o mito ocidental do gênio romântico trata-se de uma subjetologia. Para uma crítica da genialidade romântica, ver também o ensaio do sociólogo Norbert Elias sobre a vida e a obra de Mozart (ELIAS, 1995).

saída e sugestão benjaminiana é positiva e elogiosa. Com o individualismo heroico em xeque, com o esgotamento das formas burguesas de produção e de difusão artística, a arte sairia do registro “missionário” de uma revelação consagrada, da liquidação do eu, de transporte, abalo profundo, e de uma completude (como os sentidos da estética em Kant), para uma relação irônica, lúdica e desalienada pelo humor e pela dispersão como forma de resistência política. Se Adorno defende uma arte longe da vida para pensar as tensões entre esses supostos níveis epistemológicos-ontológicos diferenciados (para manter a potência), Benjamin preconiza uma arte que se volte ao mundo coletivo para lê-lo a contrapelo, que subverta as realidades sociais desiguais dos proletários, uma arte que saia do registro ótico e se torne jogo tátil.

Poderíamos dizer que o tema da aura segue reinventado também na antropologia através de um conceito correlato, o de alma. Antropólogos sociais de diferentes tradições nacionais, sobretudo após a redescoberta do animismo nos anos 90, reinvestem na aura/alma e em sua magia ao falarem de pessoas no mundo ameríndio e melanésio através de categorias como agência, redes transhumanas, vida e meio ambiente. As obras de arte não mais seriam a metáfora reduzida e traduzida da profusão e multiplicidade de uma interioridade genial artística, e portadora de um sentido crítico e prospectivo. Tampouco seriam objetos de contemplação, estética transcultural. Mais como pessoas, as obras de arte estariam vivas, seriam a presença metonímica de uma multiplicidade de agentes enredados, um “pandemônio” de vidas encarnadas numa determinada experiência, processo ou objeto partilhado e completado/acionado na relação com outrem.

Se é antropólogo Alfred Gell (GELL, 1998, 2001) quem ficaria famoso por esta abordagem peirciana sobre o artístico que entende obras de arte como armadilha cognitiva, como pessoas e mentes em comunicação, é Bruno Latour (LATOURE 2008) quem nos ajuda a pensar os impasses e clashes entre diferentes redes artísticas mobilizando movimentos, “iconorragias”, poderíamos dizer, deslocamentos entre convenções e invenções, se pensarmos nos termos de Roy Wagner (WAGNER 2010). Em seu projeto crítico de refundar a modernidade e dar cidadania aos híbridos, Latour (LATOURE 1994) trouxe considerações importantes sobre como alterar diferenças de tamanho entre diferentes ontologias e aproximá-las simetricamente.

No esteio deste pensamento, sua tentativa de propor uma teoria das imagens que escape ao desconstrutivismo e ao niilismo nos é interessante para pensar os incessantes movimentos da arte contemporânea em seu gosto iconoclasta. Se seguirmos com Latour, tais fluxos auráticos dos diferentes agentes animados do mundo da arte nos parecem mais “iconorrágicos”, cascata de imagens, desfiguramento e (re)figuramento, “destruições criativas”. Mas essa “dança das auras” em profusão não teria um efeito às avessas, para dentro, um voltar-se contra o feitiçeiro? E quando o prognóstico de fim atinge a finalidade? E quais as finalidades da arte?

³ Entre 1989 e 1993 aconteceu na Universidade de Manchester, coordenados por Tim Ingold, uma série de debates sobre temáticas concernentes à antropologia clássica e contemporânea, tais como a pertinência da permanência dos conceitos de sociedade, cultura etc. Um deles, ocorrido em 1993, se ateve ao problema da estética como categoria transcultural. Partidários da etno-estética como Howard Morphy e Jeremy Coote defenderam que o conceito de estética é aplicável a povos extra-modernos, que os seres humanos são sensíveis a determinados objetos considerados belos e/ou artísticos. Joanna Overing e Peter Gow, por sua vez, se posicionaram contra a ideia de que estética é uma categoria transcultural ao relatarem o aspecto político e histórico deste termo, associado ao capitalismo e ao romantismo europeu e fora das lógicas cosmopolíticas indígenas, por exemplo. Para se inteirar deste debate ver Weiner *et alli* (WEINER, 1996).

Arte e euforia

Em nossa antropologia nativa ocidental⁴, diversos “nativos filosóficos” de diferentes áreas disciplinares se puseram a refletir sobre os sentidos da arte. O intuito aqui não é fazer um inventário dos expoentes principais, mas apenas evocar algumas “entidades privilegiadas” por terem afinidades com a temática problematizada.

De início, poderíamos nos lembrar de Platão, para quem a arte era um saber perigoso e ilusório, reino da aparência e da imitação, uma produção de segunda categoria, réplica piorada do mundo da experiência, *illusio* corruptora das faculdades sensíveis humanas. Adiante, e na direção oposta, Kant sugere que a arte não é um charlatanismo, mas aquela que nos permite sair de nós mesmos, de nosso solipsismo. Com a estética kantiana o sujeito outrora cindido entre o real e o ideal se reencontra, o mundo passa a ser possível e não lhe é indiferente. Kant hierarquiza razões, e em sua misoginia, a estética é a razão feminina, aquela das sensações, que em muito se distancia das razões pura e prática. Mas a estética permite o eu ir além de si mesmo, produzir um conhecimento afetivo, intuitivo e intersubjetivo, uma humanidade partilhada.

Ao contrário da mercadoria e a alienação e objetificação que produz de nossa força de trabalho, conforme Marx (MARX, 1983), o objeto estético para Kant é aquele que nos permite nos comunicar com outros sujeitos, que nos permite alcançar alguma liberdade, e suprir os vazios da esfera moral e política na razão prática, regulando-a. Terry Eagleton (EAGLETON, 1993) afirma que a estética kantiana supõe uma modalidade de conhecimento cujo entendimento e comunicabilidade entre os entes se dá num nível pseudo-cognitivo, pré-referencial e acidental, uma duplicação da estrutura da natureza na estrutura do sensório.

No entanto, se o belo pode ser entendido como aquilo que é tangível, como a completude do sentido, como a união eufórica do eu narcísico no outro; o sublime em Kant é da ordem da angústia e do mal-estar porque intangível e produtor de uma crise de identidade. Se o belo nos devolve ao útero, um fechamento feminino do imaginário, o sublime nos arremessaria na masculinidade militar. A estética sublime desafia a razão pura, nos devolve para nós mesmos produzindo mal-estar, consciência da incompletude, mas também o reconhecimento da autonomia do sujeito.

Subvertendo o liberalismo estético kantiano, para quem o gosto é altruísta e desinteressado, uma subjetividade sem sujeito, Adorno considerará a estética o necrológio da arte. Adorno defende a estética e o papel da arte como aquelas que problematizem a vida e a cultura, subvertendo o elogio de uma autonomia enganosa, já que a liberdade de uns é a escravização de outrem. A arte deve lutar contra ela mesma, ser uma forma de resistência iconoclasta às imposições sociais, uma alternativa ao pensamento. E para isso ela deve recusar a si própria, impor caos na ordem, ser um “encantamento desencantado”, afirma (CHAIA, 2007, p. 35).

⁴ Ao se referir ao mundo ocidental como detentor de sua própria antropologia nativa, me inspiro no pensamento de Marshall Sahlins (SAHLINS, 2004, p. 563-619), um dos que concebeu as diferenças intensivas do Ocidente desta maneira em artigos como “A tristeza da doçura ou a antropologia nativa da cosmologia ocidental.”

Adorno parece resgatar um pensamento comum aos primeiros românticos, como Hölderlin e Schelling, para quem não há comunhão entre o sujeito e o objeto. Embora esses autores do primeiro romantismo, dentre outros nomes como Schiller e Schlegel, sugerissem uma aproximação da experiência estética com a febre amorosa, um jogo entre entendimento e imaginação, intuição e intelecto, todos estes concordam que tal experiência tem limites diante dos anseios humanos de reencontrar-se com o paraíso perdido das mitologias judaico-cristãs, de sair da caverna de Platão, ou reencontrar-se com o Absoluto hegeliano, pauta do debate romântico.

A filosofia para poder ser tampouco outro necrológio deveria ser tornar arte, poesia, afirmam os românticos mencionados, considerando-se que a arte é o “cerne da humanidade”, afirmavam, nos mostra Pedro Duarte (DUARTE, 2011). A arte estaria assim entre poesia e filosofia, potência de vida. E qual o lugar do artista para essa filosofia? O artista era o gênio, o filho predileto da natureza, afirmaria Kant. Misto de força natural/possessão divina com reflexão intelectual, espontaneidade e cultura constituída, o artista seria assim aquele instrumento inconsciente da criação, detentor de um “dom natural” que só seria efetivamente potencializado com a gestão e o cultivo de um gosto que permitiria a expressão de tal faculdade criadora, sugere Schlegel. Como pensamento em jogo, a arte seria a expressão mais singular do humano, da vida e da liberdade expressa através da regularização do gênio; e o artista, o tradutor da natureza e do inconsciente, criador e pensador simultaneamente.

É Claude Lévi-Strauss o ventríloquo loquaz que atualiza essas versões morais sobre a finalidade da arte e sua justificativa como mito do melhor do humano. O antropólogo francês em seu desejo universalista de compreender as elaborações do pensamento em suas diferentes versões, viria a sugerir que é a arte, tal qual o mito, quem permite os atravessamentos, criatividades e inter-tradutibilidades culturais. O reino da arte é aquele marginal, liminar, sem pureza nem canto, mas esquina e avesso, entre bricolages que reinventam estruturas milenares, e aberturas metafísicas, engenhocas científicas que estouram as cadeias relacionais em seu desejo de flecha e de além.

É da estrutura do artístico ser aquele que realiza metonimicamente presentificações da “coleção cósmica” no “souvenir dos objetos”, modelos reduzidos, sínteses eficazes que comunicam, deformam e atualizam as topologias virtuais do pensamento. Como significante flutuante (LÉVI-STRAUSS, 1989, 2003), a arte tem por função fazer o elo já descrito em Hegel, entre a sensibilidade imediata e o pensamento ideal. Tal dicotomia desponta em Lévi-Strauss como pensamento que pensa, mito da mitologia, música que estoura e desafia representações narrativas. Se poderia ainda pensar que a arte em Lévi-Strauss é algo kantiana, se dá num nível pré-cognitivo, inconsciente. Não é, no entanto, extrato inferior ou subconsciente, pensamento pré-lógico como supôs o antropólogo Lévy Bruhl, mas possibilidade primeira de criação, função simbolizante, natureza humana.

No entanto Lévi-Strauss parece soar platônico quando sugere que a literatura ou a fotografia são artes menores, de segunda categoria, porque estariam num registro documental, da replicação do mundo (NOVAES, 1999). Se para o autor a música está cheia de mitos e de aura, a fotografia e a literatura seriam produções desalmadas, desanimadas. Ele sugere também, reinventando espectros kantianos e românticos, que a arte e a experiência estética embora permitam um humanismo

partilhado, deve transcendê-lo, evitar o embotamento narcísico, e se reconciliar com a natureza, que julga bela. Lévi-Strauss afirma, por exemplo, que a beleza de uma flor, de um mineral ou de um inseto são tão expressivas quanto uma pintura de Rembrandt ou de Tintoretto (ERIBON; LÉVI-STRAUSS, 2005, p. 246).

E essa é a beleza da arte como expressão do humano, sua finalidade maior, afirma o autor, para quem a maior perda da humanidade seria a das obras de arte e não a de séculos de história (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 139-140). Se a história é a metafísica humana ocidental questionada pelo autor em sua conversa com o filósofo Jean Paul Sartre, a arte, como encarnação da natureza e dos mitos, é aquela que permite a vida e um humanismo expandido. Se o humano ensimesmado está fadado à morte, o que pensar então da arte como sua mais sublime encarnação?

O canto do cisne

Era, portanto, preciso sair do quadro e do cubo branco. Se nessa direção crítica os anos setenta foram os anos da contracultura, da tropicália, do desbunde, da desmaterialização da obra de arte, da crença na revolução e na subversão do capitalismo, da utopia comunista e da luta contra as ditaduras latino-americanas; os anos oitenta foram “anos de ressaca” e de anúncio da vitória imperialista, queda do muro e das metafísicas modernistas, anos cínicos e narcísicos porque hedonistas e autorreferidos, disseram alguns críticos. Mas foram também anos de abertura e novas aventuras, do questionamento da obrigação de vanguarda, do retorno à pintura e da assunção do mercado, e do reconhecimento de uma arte que dialoga com o outro na direção de um estetismo multicultural, antes proletário e agora étnico.

As artes visuais agora não mais tinham por missão interferir na vida política de modo a resistir e subverter as estruturas de poder vigentes no Estado, no mercado e nas instituições artísticas. O artista não mais precisava deixar um legado e poderia transitar e experimentar diferentes passados e presentes, imaginar outros futuros micropoliticamente. Retornar à pintura foi visto como um retorno ao prazer e à festa, como o fim da tensão dos anos de chumbo, como possibilidade de recomeçar do zero, disseram nomes como Achile Bonito Oliva, “pai” da transvanguarda italiana. Morria a pretensão da arte revolucionária, surgia assim um novo horizonte (BERTOLOSSI, 2014).

Marisa Flório (CESAR, 2016) sugere que essa cantilena saturnina no campo artístico não é algo novo. A morte da arte ocidental foi algo fractal, um fim de mundo anunciado e revisitado ao longo do século XX. O gosto pelo apocalipse estaria presente em momentos diversos. Na ruptura dos modernos com os românticos e com os antigos, nos manifestos, no dadaísmo, na arte abstrata e de cunho universalista e construtivista contra o realismo e o figurativismo, na pop arte e o reconhecimento do mercado, nas neovanguardas e no elogio do corpo e do espaço contra o sacro cubo branco e seu universalismo racionalista racista em tempos pós-coloniais... Além da arte todos pareciam morrer ao seu redor. Nietzsche mata Deus, Barthes ao autor, Baudrillard ao real, Lyotard ao sujeito, Fukuyama a história, Arthur Danto e Hans Belting, por fim, põem fim à arte e à sua história.

Tal tanatologia tem várias faces neste debate e transcende ao imaginário da morte como um desaparecimento súbito. Exaustão, perda de finalidade e de identidade, fragmentação diante das contingências, profanação das verdades

consagradas. Dentre elas, afirma Arthur Danto (DANTO, 2006), a perda da confiança na grande narrativa mobilizou a sugestão de uma arte pós-histórica, a afirmação de um pastiche híbrido e nômade, irônico, entrópico e desordenado para além de uma linearidade tangível em estilos. Tal mal-estar já estaria posto na crise após o pós-expressionismo abstrato, quando as ideias de arte e obra artística se perderiam no fluxo da vida; tudo é arte, nada é arte.

A arte, tal como um “objeto ansioso” que sugere Harold Rosenberg (ROSENBERG, 2004), se torna vagante e cada vez mais imagem, panfleto, evento e cultura. A obrigação da vanguarda se despotencializa, o invólucro se perde, tudo é artificável. Rosenberg falaria ainda do artístico como um centauro, metade a obra, metade um texto que a traduza (p. 95). O Museu de Belas Artes se torna uma ruína com a chega dos “neo-primitivos” globalizados, os “impuros” pedem cidadania e a embalagem artística sai de cena, o desejo do real insurge como gozo possível diante da perda da aura original...

Se Benjamin elogiava a possibilidade de uma arte sem aura como espaço de jogo e subversão, em Danto a morte da arte é o reconhecimento de que a arte contemporânea é a antítese do gênio romântico e do panfleto moderno, é arte sem materialidade, sem objeto, sem sujeito, sem humanidade. Com a “queda do céu artístico”, o desejo se sobrepõe ao real que recai sobre o corpo ciborgue das cirurgias estéticas, sobre o laboratório de micropartículas e o genoma, e sobre a diferença política como identidade tribal desigual de raça, de gênero, de sexualidade. Há a busca do resgate de um eu cada vez mais sem rosto definido no contemporâneo, na tentativa de superar o fim dos formalismos. Com o esvaziamento das pretensões morais da arte ocidental, os artistas se tornam professores universitários diplomados, os objetos artísticos não mais são apenas colecionados e contemplados, mas refletem também estilos de vida, são *commodities* nas vitrines luxuosas da sociedade do espetáculo.

Mas existem ainda outros renascimentos. No mundo pós-Muro de Berlim, as obras de arte em seu trânsito desvairado pelas novas feiras, museus e bienais do planeta acenariam para uma nova geopolítica relacional, outras topografias do campo artístico e relações transnacionais despontam. Se os manifestos modernistas se tornariam a crítica de arte neovanguardista dos anos 60, essa última agora é compactada e transmutada nas relações e pesquisas desenvolvidas pelos curadores e suas muitas exposições. Curadores, por sua vez, como os novos egos geniais e prestigiados no campo, passam cada vez mais a atuar como consultores de investimentos no mercado de arte.

Da poesia ao raio X, do luxo ao fardo, da história da arte à teoria da arte, as artes visuais ocidentais cada vez mais se encarariam num espelho estilhaçado, sem grandes pretensões teleológicas e vanguardistas, acoçadas por “vozes bárbaras” multiculturalistas ameríndias, africanas, asiáticas e aborígenes clamando visibilidade e representação de suas múltiplas histórias silenciadas, objetificadas, expropriadas... À quem pertencem e se endereçam as artes visuais se torna o novo grito de guerra que retoma tensões entre ideologias holistas e individualistas, iluminismo e romantismo, arquivo e dispersão, identidade e multidão. Vanguardas são domesticadas, tribais incluídos de forma colonizada e subserviente, o mito da aldeia global segue ao lado da manutenção das hierarquias locais. É possível tropicalizar o norte? Será o Sul artístico apenas o estereótipo do feminino, antropofágico e tropical?

Como “dar o fora” e voltar-se para dentro de modo a aparelhar os equipamentos culturais falidos de dentro de casa e reinventar os dispositivos conceituais artísticos sem colonizar ou ser colonizado⁵?

Neste *melting-pot* de angústias, o historiador Hans Belting (BELTING, 2012) destaca ainda a vitória do design, o elogio do cotidiano, o trânsito entre alta e baixa cultura, entre produção e reprodução, *ready-made* e *ready-remake*, o kitsch e as paródias da cultura como auto-derrisão da arte, o protesto/panfleto que vira publicidade e vice-versa, o presentismo que vira historicismo (*habeas corpus* da arte) e vice-versa, a arte que vira antropologia (identidade cultural) e vice-versa, o fim da era da arte como fim da era dos museus (que se tornam *shoppings* e centros culturais)... A ruideira infernal dos replicantes, os zumbis performáticos e a prêt-à-porterização estética desenfreada e que poderia ser aproximada do imaginário das amarras do micropoder foucaultiano... Para onde vamos? Há alguma saída?

Quem mexeu na minha aura?

À guisa de conclusão deste sobrevoo sobre as transformações da aura, os fins/finalidades e as mortes da arte nos temas, problemas e diagnósticos recentes, pretendo evocar algumas das alternativas em debate e o renascimento de estratégias modernas diante dos “grandes vilões” difusos e tornados espantalhos – o mercado de arte e o capitalismo.

Ao lado da profusão neonarrativa da arte dos anos noventa, da redescoberta do eu e do corpo de forma fáustica e *high tech*, do cinismo pós-modernista, e da melancolia festiva dos anos oitenta, desponta ainda e resistente uma arte neo-sestenta, a(r)tivista, crítica do mercado e das instituições reencontrando a aura na política. Esses agentes saem de uma política da arte com ênfase formalista, internalista e estética, para uma política na arte com ênfase nas relações com a sociedade, com os movimentos sociais, com o cenário político de cada grupo e seu contexto relacional específico (BERTOLOSSI, 2015).

Uma anti-arte contra a comodificação, como preconizava o grupo Fluxus nos anos 60 e 70, mas também nos termos de Helio Oiticica, para quem o museu não é mais o cubo branco, mas o mundo. Nessa voga contracultural, Nietzsche, Blanchot, Artaud e Deleuze são usados como toga intelectual e política, e retomados com força, ao lado de Antonio Negri e Michael Hardt, e mais recentemente de Slavoj Žižek para pensar saídas neorromânticas contra o Estado e contra o Mercado em tempo de globalização neoliberal e antropofagia zumbi, diria Suely Rolnik (ROLNIK, 2008).

Tal relação redentora das artes na direção oposta a do seu “karma elitista originário” possui um intenso *background* na história ocidental, nos mostra Miguel Chaia (CHAIA, 2007). A “arte sem indivíduo” voltada ao partido e ao Estado esteve presente na estética revolucionária comunista/marxista, nos debates sobre forma revolucionária e arte revolucionária, que já permeavam a obra de autores como

⁵ Este debate recente tem sido tematizado por uma série de autores curadores, dentre eles, o crítico cubano Gerardo Mosquera (MOSQUERA, 2014, p. 328-338), para quem é necessário pensar em outras estratégias expositivas que evitem, por exemplo, aproximações entre a consagrada arte do norte do planeta com a ainda bastante exotizada e pouco divulgada arte do sul. Mosquera fala de aproximações e rotas multidirecionais como forma de subverter as hierarquizações da arte latino-americana, além da urgência de superar o conceito de antropofagia como estratégia decolonial diante dos centros de poder euroamericanos, considerando-se que o mesmo já teria sido colonizado e reapropriado de forma identitária por estes centros.

Maiakóvski e Georges Lukács. A relação entre arte e Estado esteve presente em Thomas Hobbes que via a política como arte e o Leviatã como sua representação artística; questionadas por sua vez por Hannah Arendt que as opunha: arte como trabalho e política como labor. O que importa notar é que a vida, valor tão preconizado no cenário recente, ressurgiu pela política e o seu entendimento da arte como arena crítica da sociedade, e de seus desdobramentos na politização do campo artístico, assim como na estetização das bandeiras políticas.

Num horizonte reacionário e de caráter fascista, as relações entre arte e política foram perigosas e contra a vida, sugere Chaia, em decorrência da invenção de uma estética em favor de uma política centralizadora, da massificação, propaganda, controle do corpo e disciplinarização da multidão, como aconteceu com o nazi-fascismo⁶ e o stalinismo. O horizonte de uma arte dionisíaca, em favor da vida, presente também (e, sobretudo) em Nietzsche, de alertar as consciências e os corpos e de o artista ser um petardo social, entram em crise e em xeque quando o artista se torna um operário do Estado com sua liberdade cerceada cujas qualidades expressivas são subsumidas em favor de uma ideologia que reifica as instituições burguesas, religiosas e estatais.

No entanto, a transformação da arte em vida, em diferença, e em agenda política parece ter como contrapartida reversa (e moderna) o saudosismo de certa aura/alma perdida, de um sentido mítico originário devassado. Rodrigo Naves (NAVES, 2014) parece se alinhar a Adorno quando afirma que a transformação do artista em homem comum e de tudo em arte tem por perigo o esvaziamento do campo e do debate do crítico, e da subserviência do pensamento artístico ao espetáculo e à indústria da consciência.

Tristeza e redenção

Uma alternativa crítica a essas encruzilhadas aqui apresentadas e que tem sido recorrente em exposições mundo afora é o interesse por mundos extra-ocidentais ou extra-modernos. Ameríndios, africanos, asiáticos e aborígenes são evocados como a “nova vanguarda” e também tomam a dianteira do processo para afirmar e visibilizar sua entrada num campo ainda desigual e extremamente hierarquizado. Pós-colonialismo e pós-modernismo no pensamento e nas artes, ao lado da inclusão dos agentes fora dos centros de poder euro-americanos vem sendo realizada numa profusão de exposições que tem como pioneiras a mostra “*Primitivism in the XXth Century*” no MoMA, em 1984, e, “*Magiciens de la Terre*” no Centre Georges Pompidou, em 1989.

A mostra do MoMA, com curadoria do crítico Willian Rubin, tinha por objetivo demonstrar a influência da arte africana na vanguarda cubista. O empreendimento, no entanto, foi bastante criticado por apresentar uma abordagem

⁶ Alessandra Carvalho (CARVALHO, 1998, p. 171-175) relata que a ideologia e a publicidade nazista, por exemplo, combatia o individualismo burguês e preconizava um retorno ao espírito comunitário, à nação. A dimensão estética na política e na publicidade nazista se deu na pompa e no gigantismo dos comícios, marchas e comemorações do regime na intenção de produzir um sentimento de pertencimento e de renúncia da vontade individual. Eric Hobsbawm (HOBSBAWM, 2013, p. 259-265, p. 266-277) comenta que as vanguardas do centro e do leste da Europa converteram-se em massa para a esquerda revolucionária. Maiakóvski e Malevitch, por exemplo, teriam produzido broadsides patrióticos em 1914. No entanto, quando Stálin sobe ao poder a estética política recupera os símbolos do czarismo como forma de contraposição aos nazistas.

considerada etnocêntrica e racista ao desconsiderar as matrizes e os sentidos sociocosmológicos/cosmopolíticos dos objetos africanos e ao utilizá-los como legendas e ilustrações da genialidade dos artistas ocidentais. A exposição seguinte, realizada anos depois no Pompidou, tinha como intuito responder ou problematizar as questões de sua antecessora americana. Jean Hubert Martin, curador de “*Magiciens*”, optou por uma abordagem pós-moderna, com artistas com autoria individual de sociedades em transição em diversas partes do globo, e uma cenografia escura, mas foi também bastante criticada por ser se assemelhar a um museu etnográfico e incorrer no imaginário exotizante ao selecionar trajetórias fora do *mainstream* mantendo a lógica da magia e do misticismo para tratar da produção extra-ocidental.

O “mito primitivista”, que concebe o outro como criatividade indômita e origem da humanidade, ainda assola o campo das artes e esteve presente em diversas exposições importantes, ora de forma crítica e com a participação de artistas e curadores indígenas em sua concepção conceitual, ora de forma estereotipada e racista. O interesse recente de artistas e curadores no pensamento antropológico de Eduardo Viveiros de Castro (VIVEIROS DE CASTRO, 2002) e o seu perspectivismo ameríndio (com matrizes ocidentais que vão de Nietzsche e Deleuze até os índios Araweté) se inspira na imaginação antropológica deste autor, que sugere a diferença indígena não como *outro eu*, mas *eu outro*; outras filosofias e ontologias para além da vã imaginação ocidental. Os riscos deste movimento é a permanência de um olhar evolucionista e estigmatizante alinhado com a antropologia da história ocidental. Se o indígena era visto antes como o passado atrasado da humanidade, ele é agora visto como projeto redentor de futuro.

Em um contexto de novo questionamento do desenvolvimentismo moderno e o seu impacto sobre a natureza e o clima ressurge, portanto, o indianismo como profecia e futurologia alternativa. Diante da crise climática e do Antropoceno, lideranças indígenas importantes no debate ecológico internacional, como o yanomami Davi Kopenawa, são tornados algo como Dalai Lamas indígenas para os anseios narcísicos da arte ocidental. A escolha dos Yanomami, no entanto, não é aleatória. Dentre diversos povos ameríndios, esse povo foi um dos mais devassados pela coíça antropológica e artística, oscilando entre sua invenção imagística ora como índios violentos e canibais, ora como porta-vozes idílicos da ecologia, verdadeiros

⁷ Gil Perry (PERRY, 1998) entende o primitivismo artístico como um menor/minoritário na arte moderna. Se o primitivismo científico via os povos extramodernos como reminiscência atrasada, estagnados na barbárie e na natureza no contexto vitoriano, os artistas da vanguarda os viam como livres das amarras e doenças da civilização e das cidades, inteligência estética original, força criativa ilimitada. Os primitivos inspirariam a potência criativa das vanguardas modernas pelo contraste. O autor distingue um “primitivismo de dentro” (loucos, camponeses, ciganos, artistas de circo) de outro “de fora” (povos africanos, oceânicos, japonismo, orientalismo).

⁸ Dentre diversas exposições possíveis para debater esta questão, gostaria de mencionar aquelas destacadas pelo sociólogo Laymert Garcia dos Santos (SANTOS, 2010) em seu artigo sobre as interações entre a arte global e a arte étnica. Santos sugere que a exposição “*Die Tropen*”, com curadoria de Alfons Hug, Peter Junge e Viola König, em exibição no Martin-Gropius Bau, em Berlim, em 2008, se equivocou em sua pretensão de aproximar trabalhos artísticos no centro do planeta por manter as hierarquias entre arte contemporânea e objetos indígenas usados como legendas das primeiras, que tem destaque na mostra. Além disso, a exposição não teria contemplado os sentidos sociocosmológicos dos povos ameríndios acerca dos conceitos de arte, natureza e cultura, que são distintos dos ocidentais. Para o sociólogo, uma exposição bem sucedida teria sido “*Pollock et le Chamanisme*”, com curadoria de Stephen Polcari e Marc Restellini, em exibição na Pinacothèque de Paris, em 2008, que apresentou uma abordagem da obra do artista completamente contaminada pelo diálogo/conversação aos valores dos índios norte-americanos e afastada de fetichizações exotizantes e dos clichês do expressionismo abstrato.

bons selvagens⁹.

A permanência da apropriação/expropriação dos mundos indígenas pela arte denota um aspecto problematizado por Hal Foster (FOSTER, 2014) em seu ensaio “O artista como etnógrafo”. O crítico americano alerta sobre a essencialização, estigmatização e a apropriação de um outro pós-colonial exotizado, paternalizado e subvertido perversamente aos interesses ideológicos dos agentes artísticos ocidentais que se arrogam a traduzi-lo e/ou serem porta-vozes inspirados em tais poéticas e políticas. Esse tipo de procedimento folclorizante parece retomar vanguardas modernas em seu gosto primitivista e orientalista pelo outro, antes proletário e de esquerda em Walter Benjamin, e agora subalterno, decolonial e interseccional. As diferenças intensivas e instáveis inerentes a cada mundo cultural e artístico singular apropriado, relidos agora como ontologias, passam a servir aos interesses racistas de mercado étnico, arte identitária, e cultura *new age* que assola parte do campo artístico internacional e nacional.

Seriam os índios alhures uma alternativa ao capitalismo artista e sua feitiçaria? Seria produtivo sustentar o dualismo reducionista modernos *versus* terranos¹⁰ como sugerem Bruno Latour e Viveiros de Castro? A aposta na agrobiodiversidade indígena e em suas técnicas de cultivo, e os *slogans* artísticos em defesa de um capitalismo verde e sustentável manteriam a aura da vida de uma população planetária? Como avaliar essa “guerra de magia” entre atores defensores de uma transcendente arte-vida (que parece ressoar a busca pelo absoluto em Hegel) e aqueles que defendem uma imanente arte-capitalista para colecionismo e outras lógicas de consumo, sem incorrer num moralismo essencialista? Como reinventar as artes da memória para construir outros arquivos disponíveis à manutenção da vida e superar a previsão de apocalipse da arte e do humano, agora sob a alcunha do Antropoceno e de Gaia? Não seria o prognóstico de crise ele mesmo um dos dispositivos de sustentação do capitalismo, conforme sugere o Comitê Invisível (COMITÊ INVISÍVEL, 2016)?

O “outro lado da força” do capitalismo está cheio de aura, apostam autores recentes como os filósofos Isabelle Stengers (STENGERS, 2007) e Gilles Lipovetsky (LIPOVETSKY; SERROY, 2015) e a psicanalista Suely Rolnik (ROLNIK, 2008). A aposta destes autores é que diante da estetização do mundo, tudo vira consumo e ânsia de prazer a ser saciado, uma eterna dessublimação repressiva nos termos de Marcuse. Ver e ser visto, seguido, vencer e permanecer no *star system* se torna a sina diária de uma cultura neoliberal vazia de subcelebridades profissionais em busca de sucesso e reconhecimento, escravos de estilos de vida e artificados/medicalizados na direção de uma vida *selfie* extensiva, *cool* e divertida, uma moralidade fetichista-aceleracionista da felicidade que bem funciona desde que se

⁹ Sobre as transformações do imaginário ocidental sobre os Yanomami a partir das coleções fotográficas realizadas em expedições por missionários, jornalistas, antropólogos e artistas, ver a dissertação de Valeria Vega (VEGA, 2017). Para acompanhar o debate sobre a crise climática e o fim do mundo do ponto de vista Yanomami, as disputas entre os espíritos xapiri que mantêm o céu no lugar e a vida em Omama, e a ameaça trazida pela xawara, a fumaça negra que pode fazer o mundo desabar, ver “A Queda do Céu”, de Davi Kopenawa e Bruce Albert (KOPENAWA; ALBERT, 2015).

¹⁰ Alinhados com as ideias acerca da intrusão de Gaia de Bruno Latour e Isabelle Stengers, Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014) sugerem que a alternativa à catástrofe climática futura é a invenção de um novo humanismo expandido, não-antropomórfico, que estabeleça um novo pacto com a natureza. Estabelece-se, desse modo, um novo grande divisor: os terranos seriam, desse modo, “indígenas”, a alternativa às purificações e ao desenvolvimentismo dos modernos “humanos”, também eventualmente chamados de euroamericanos por estes autores (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 142).

mantenha a lógica produtiva.

Tal *approach* moralista e pessimista do consumo não considera, no entanto, as perspectivas singulares e microscópicas dos agentes em sua microfísica simbólica¹¹, em suas antropofagias táticas cotidianas. Perspectiva essa, por sua vez, que parece fazer vista grossa, por exemplo, à ocidentalização dos mundos indígenas e seu renascimento através de o que Marshall Sahlins (SAHLINS, 2004) chamou de “capitalismos tribais”. Indígenas de diversos continentes possuem seus museus próprios, feiras e bienais de arte contemporânea indígena, e a produção de vídeos vistos e enquadrados como “cinema índio” no rótulo de mercado, analisa Carlos Fausto (FAUSTO, 2011).

Diante do medo da indesejada das gentes, proliferam questões. Seremos os bárbaros tecnizados de que falava Oswald de Andrade (ANDRADE, 2011) em sua utopia antropofágica que entreteve a *intelligentsia* das elites brancas paulistas? Ou será essa tautologia e teleologia evolucionista e ansiosa do “capitalismo primitivista” na arte a retomada de um futurismo formalista? Como a arte deve enfrentar o debate em torno da “expropriação antropofágica do mercado” e da suposta “redenção extra-moderna primitivista” de uma forma menos maniqueísta e que considere as impurezas *kitsch*, os híbridos anti-vanguarda e as monstruosidades e abjeções *queer* para além dos grandes divisores ocidentais?

431 ■

Referências

ANDRADE, Oswald de. “A crise da filosofia messiânica”. In: **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011. p. 138-215.

APPADURAI, Arjun (org.). **A vida social das coisas: As mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: EdUFF, 2008.

BELTING, Hans. “Epílogo da arte ou da história da arte?”; “O fim da história da arte e a cultura atual”; “Arte universal e minorias: uma nova geografia da história da arte”; “No espelho da cultura de massas: A rebelião da arte contra a história da arte”. In: **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 25-32, p. 33-50, p. 115-130, p. 131-146.

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**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BERTOLOSSI, Leonardo. **Arte enquadrada e gambiarra: identidade, circuito e mercado de arte no Brasil (anos 80 e 90)**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. 261 p. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-06082015-133310/pt-br.php>> Acesso: 21 junho 2017.

¹¹ Na direção oposta de um consumismo irracionalista ou de uma abordagem moralista há uma vasta bibliografia sobre antropologia do consumo que recupera as razões simbólicas que o motivam. “O Mundo dos Bens”, de Mary Douglas e Baron Isherwood (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2006); “A Vida Social das Coisas”, de Arjun Appadurai (APPADURAI, 2008); e “Trecos, Troços e Coisas”, de Daniel Miller (MILLER, 2013) são algumas das principais referências nesta temática.

____. “Quem foi você, geração 80?: mercado de arte, pintura e hedonismo em questão”. In: **Ciência hoje**. No. 321. Vol. 54. Dezembro de 2014. p. 41-54. Disponível em <<http://assinaturadigital.cienciahoje.org.br/revistas/reduzidas/321/files/assets/basic-html/index.html#page1>> Acesso: 21 junho 2017.

CARVALHO, Alessandra. “Nazismo: festa e ideologia”. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (org.). **História e imagem**. Rio de Janeiro: Pontual, 1998. p. 171-175.

CESAR, Marisa Flório. **As muitas mortes da arte**. Texto da palestra homônima da programação da exposição “Depois do futuro” (EAV/Parque Lage, março-maio de 2016). Manuscrito. p. 1-24.

CHAIA, Miguel. “Arte e política: situações”. In: CHAIA, Miguel (org.). **Arte e política**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007. p. 13-39.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Humanos e terranos na guerra de Gaia”. In: **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Desterro: Cultura e Barbárie/Instituto Socioambiental, 2014. p. 107-142.

■ 432 DANTO, Arthur. “Introdução: moderno, pós-Moderno e contemporâneo”; “Três décadas após o fim da arte”. In: **Após o fim da arte: a arte Contemporânea e os limites da história**. São Paulo: EDUSP, 2006. p. 3-21, p. 23-43.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

DUARTE, Pedro. “A emergência filosófica da arte”; “O amor entre arte e filosofia”. In: **Estio do tempo: romantismo e estética moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011. p. 27-41, p. 154-166.

EAGLETON, Terry. “O imaginário kantiano”. In: **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 55-77.

ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ERIBON, Didier; LÉVI-STRAUSS, Claude. “O conteúdo da pintura”. In: **De perto e de longe**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 239-246.

FAUSTO, Carlos. “No registro da cultura: O cheiro dos brancos e o cinema dos índios”. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (org.). **Vídeo nas aldeias 25 anos**. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011. p. 160-168.

FOSTER, Hal. “O artista como etnógrafo”. In: **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 159-185.

HOBBSAWM, Eric. “Arte e Revolução”; “Arte e Poder”. In: **Tempos Fraturados: Cultura e Sociedade no Século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 259-265, p. 266-277.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Atenção e dispersão: elementos para uma discussão sobre arte contemporânea"; "De uma estética da visibilidade para uma estética da tatabilidade". In: **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 99-119, p. 155-175.

GELL, Alfred. **Art and agency: an anthropological theory**. Oxford: Clarendon, 1998.

_____. "A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas". In: **Arte e ensaios: revista do programa de pós-graduação em artes visuais**. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ. Ano 8. No. 8. 2001. p. 174-191. Disponível em <<https://pt.scribd.com/document/341381205/alfred-gell-a-rede-de-vogel-armadilhas-como-obras-de-arte-e-obras-de-arte-pdf>> Acesso: 21 junho 2017.

INVISÍVEL, Comitê. "Merry crisis and happy new fear". In: **Aos nossos amigos: crise e insurreição**. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

433 ■

_____. "O que é iconoclash? Ou, há um mundo além da guerra de imagens"? In: **Horizontes antropológicos**. Porto Alegre. Ano 14. No. 29. Jan./jun. 2008. p. 111-150. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v14n29/a06v14n29.pdf>> Acesso: 21 junho 2017.

LÉVI-STRAUSS, Claude. "A ciência do concreto". In: **O pensamento selvagem**. Campinas: Papyrus, 1989. p. 15-49.

_____. "Introdução à obra de Marcel Mauss". In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 11-46.

_____. "Olhares sobre os objetos". In: **Olhar, escutar, ler**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 139-140.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. "O capitalismo artista". In: **A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 39-129.

MARX, Karl. "O fetichismo da mercadoria". In: **O capital**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 70-78.

MAUSS, Marcel. "Esboço de uma teoria geral sobre a magia". In: **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 47-181.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MOSQUERA, Gerardo. "Além da antropofagia: arte, internacionalização e dinâmica cultural". In: SCHWARCZ, Lilia; PEDROSA, Adriano. **Histórias mestiças: antologia de textos**. São Paulo: Cobogó, 2014. p. 328-338.

NAVES, Rodrigo. "Ainda sobre arte e vida". In: **A calma dos dias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 85-89.

NOVAES, Sylvia Caiuby. "Lévi-Strauss: razão e sensibilidade". In: **Revista de antropologia**. Vol. 42. Nos. 1-2. 1999. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77011999000100005> Acesso: 21 junho 2017.

PERRY, Gill. "O primitivismo e o "moderno"". In: PERRY, Gill et alli (orgs.). **Primitivismo, cubismo, abstração**. São Paulo: Cosac Naify, 1998. p. 3-30.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

ROLNIK, Suely. "Antropofagia zumbi". In: COHN, Sergio; CESARINO, Pedro; REZENDE, Renato (orgs.). **Azougue: edição especial 2006-2008**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 203-220.

ROSENBERG, Harold. **Objeto ansioso**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SAHLINS, Marshall. "A tristeza da doçura ou a antropologia nativa da cosmologia ocidental". In: **Cultura na Prática**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004. p. 563-619.

_____. "Digressão: baleias brancas mortas, ou da leviatanologia à subjetologia. In: **História e cultura: apologias à Tucídides**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 133-148.

_____. "O que é o iluminismo antropológico?" In: **Cultura na prática**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004. p. 535-562.

SANTOS, Laymert Garcia dos. "Como a arte global transforma a arte étnica". In: **Depois do muro**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 2010. p. 11-45.

STENGERS, Isabelle. **La sorcellerie capitaliste: pratiques de désenvoûtement**. Paris: La Découverte, 2007.

VEGA, Valeria Alejandra Pérez. **Imagens sem pele e esquecimento Yanomami: restituição e autorrepresentação na conformação de um modelo de arquivo fotográfico**. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. 157 p.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena". In: **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 345-399.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WEINER *et alii*. "Aesthetics is a cross-cultural category"? In: INGOLD, Tim (ed). **Key debates in anthropology**. New York: Routledge, 1996. p. 251-293.

Recebido em 15/06/2017 - Aprovado em 21/08/2017

Tout ce qui brille n'est point or

Nem tudo que brilha é ouro

NATHALIE MOUREAU

■ 436

Nathalie Moureau é professora de economia da cultura, e Vice-presidente delegada da Cultura da Universidade Paul Valéry Montpellier. Ela publicou numerosas obras e artigos sobre o mercado da arte e conduziu também muitas pesquisas para o Ministério da Cultura e da Comunicação da França, como por exemplo, *Le marché de l'art contemporain*, éd. La découverte, 2016 (em colab. com D. Sagot-Duvaurox) e *Les collectionneurs d'art contemporain : des acteurs méconnus de la vie artistiques*, La documentation française, 2016 avec D. Sagot-Duvaurox et M. Vidal.

■ RESUME

Le prix d'une œuvre correspond-il à sa valeur artistique ? L'économiste Nathalie Moureau montre que valeur économique et valeur artistique de l'œuvre contemporaine sont généralement déconnectées, donnant lieu à l'apparition de bulles spéculatives. Trois facteurs principaux expliquent alors ce décalage: l'information médiatique, la recherche de distinction, la spéculation.

■ MOTS CLE:

l'information médiatique, la recherche de distinction, la spéculation

■ ABSTRACT

Does the price of a work correspond to its artistic value? Economist Nathalie Moureau shows that the economic value and artistic value of contemporary art are often disconnected, giving rise to the appearance of speculative bubbles. Three main factors explain, therefore, this lag: media information, research of distinction, speculation.

■ KEYWORDS

Media information, research of distinction, speculation.

437 ■

■ RESUMO

O preço de uma obra corresponde ao seu valor artístico? A economista Nathalie Moureau mostra que valor econômico e valor artístico da obra contemporânea são geralmente desconectados, dando lugar à aparição de bolhas especulativas. Três fatores principais explicam, assim, essa defasagem: a informação mediática, a pesquisa de distinção, a especulação.

■ PALAVRAS-CHAVE:

Informação mediática, pesquisa de distinção, especulação

« La règle de cherté affecte notre goût de telle sorte que dans notre estime les signes de cherté s'amalgament inextricablement aux traits admirables de l'objet, et que le résultat de cette combinaison se range sous une idée générale qui porte le seul nom de beauté.»

Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, Gallimard, p. 87

Dans un exemple devenu emblématique, Thorstein Veblen montrait en 1899 comment le jugement esthétique que nous portons sur un objet est corrompu par la connaissance que nous avons de sa valeur marchande. Il se plaisait alors à dérouler la mécanique qui nous conduit à retirer plus de satisfaction de la contemplation d'une cuiller en argent plutôt que de celle faite d'un vil métal embouti, alors qu'*a priori* rien ne permet de distinguer les deux sur le plan de l'apparence formelle. « C'est une véritable accoutumance : à force de percevoir les signes de cherté, à force d'identifier beauté et honorabilité, on finit par ne plus tenir pour belle une chose qui ne se vend pas cher » (p. 87).

Si la notion de beau a été débattue et les critères d'appréciation d'une œuvre enrichis avec l'introduction – entre autre – de l'intention de l'artiste, il n'en demeure pas moins que les biais soulignés par Veblen perdurent¹. Les débats récurrents autour de la légitimité de prix records pour des œuvres d'art contemporaines au regard des prix en vigueur pour des artistes plus anciens – lesquels ont résisté à l'épreuve du temps – montrent combien la tendance à confondre valeur économique (prix) et valeur artistique (qualité) est répandue². Or, ce n'est que dans de rares situations et sous des hypothèses assez restrictives de fonctionnement des échanges que les prix sont susceptibles de refléter correctement la qualité des biens³. Le marché de l'art ne correspond en aucune façon à ces cas, et il convient de ne pas assimiler prix élevé à qualité artistique. L'existence d'une déconnexion entre la valeur économique et la valeur artistique semble en effet être plutôt la règle que l'exception sur ce marché.

L'impact des conventions de qualité sur le fonctionnement du marché

Le fonctionnement d'un marché requiert que les intervenants disposent d'un certain nombre de repères communs et s'entendent notamment sur les critères constitutifs de la qualité. S'agissant de l'art contemporain, définir la qualité à partir de la fonctionnalité des biens comme on le fait usuellement pour la plupart des biens de consommation courante s'avère particulièrement inefficace puisque la qualité artistique des emblématiques aspirateurs *New Hoover Deluxe Shampoo Polishers* de Jeff Koons ne dépend en aucune façon de la puissance d'aspiration des machines. Ne pouvant émaner de caractéristiques fonctionnelles objectivées liées au bien, ce sont des référents conventionnels qui offrent des points d'ancrage pour la formation des anticipations des participants à l'échange. À la précision des règles constitutives de la convention académique en vigueur au début du XVIIIe, enseignée par l'Académie des Beaux Arts et consignée dans différents traités, s'est substitué ce que nous avons défini dans d'autres travaux comme étant la convention d'originalité⁴. La qualité artistique d'une œuvre est alors évaluée à l'aune de la démarche de l'artiste et de ce qu'elle est susceptible d'apporter de neuf relativement à ce qui a été fait précédemment⁵. L'adoption d'une convention de qualité plutôt qu'une autre n'est pas sans conséquences sur le fonctionnement du marché comme le montre l'analyse de deux classements emblématiques, le premier proposé par Roger de

¹ Koons au musée national d'art moderne en décembre 2014 témoigne de l'actualité de cette ambiguïté. « En substance, les détracteurs de « l'imposture artistique » s'interrogent : 'Jeff Koons est-il bon parce qu'il est cher?' »

² Don Thompson (2014) dans *The Supermodel and the Brillo Box*, p. 9, pose ainsi la question des motifs qui ont pu conduire José Mugaribí à acquérir à un prix record un des 4 exemplaires du buste de Stéphanie Seymour réalisé par l'artiste Maurizio Cattelan suite à une commande du collectionneur Peter Brant, époux de la top model. « Unsolved is why Jose Mugaribi or anyone else would pay 2,4 million for a waxwork of someone else's wife, when the same amount might buy a modest Monet or Picasso – or an actual trophy wife ».

³ Akerlof G. (1970), « The Market for "Lemons": Quality Uncertainty and the Market Mechanism », *Quarterly Journal of Economics*, 84 (3), p. 488-500.

⁴ Moureau N., Sagot Duvaurox D. (1992), « Les conventions de qualité sur le marché de l'art, d'un académisme à l'autre ? », *Esprit*, Octobre, 43-54.

⁵ 'Toutes les œuvres d'art ne sont pas des chefs d'œuvres. Lorsqu'elles le deviennent, cela signifie qu'elles ont su transgresser les normes en vigueur à leur époque. Mais cela, seul le temps peut le prouver'. Jimenez M., 1997, *Qu'est ce que l'esthétique*, Gallimard. p. 42.

Piles au XVIII^e siècle⁶ et le Kunst Kompass de Willi Bongard⁷ pour la période contemporaine. Sous l'Académie, la création était strictement encadrée, les artistes étaient contraints tant au niveau des genres traités (prééminence des fresques historiques relativement aux portraits, paysages, scènes de genre et natures mortes) qu'à celui de la production (la représentation de la figure humaine était notamment restreinte à un nombre limité de postures et de gestes expressifs nobles empruntés au classicisme et à la haute renaissance⁸). L'existence d'un étalon artistique clairement défini permettait d'évaluer la qualité d'un tableau comme on le fait pour une machine, à travers la mise en évidence des rouages, de leur articulation et en évaluant chaque pièce. La combinaison des qualités élémentaires ainsi obtenues permettait ensuite de conclure à un jugement sur la qualité globale du tableau selon Roger de Piles (1708)⁹. Ce dernier préconisait de retenir quatre éléments afin de juger de la qualité d'une œuvre : la couleur, la composition, le coloris et l'expression. Dans un tel système, ce sont les caractéristiques intrinsèques de l'œuvre qui sont évaluées en référence à des canons extérieurs¹⁰.

Exemple de notation sur 20 de quelques artistes¹¹ selon la méthode Roger de Piles 1708

439 ■

	Composition	Coloris	Dessin	Expression
Bourdon	10	8	8	4
LeBrun	16	16	8	16
Le Dominiquin	15	17	9	17
Pourbus	4	15	6	6

Source : d'après de Piles R. (1708), *Cours de peinture par principes*, Gallimard (1989), p. 239-241.

L'équivalent contemporain de ce système de classement est le Kunst Kompass, initialement établi par Willi Bongard. Selon cette nouvelle méthode, ce n'est plus la conformité des œuvres relativement à un étalon préexistant qui est étudiée, mais plutôt la capacité de la proposition artistique à entrer dans l'histoire de l'art. Le processus fonctionne comme suit. En premier lieu, un certain nombre de points sont attribués à différentes institutions d'art contemporain, revues spécialisées et grandes expositions internationales. Ensuite, chaque artiste est évalué selon sa représentation dans les diverses institutions et magazines. Par exemple, s'il a bénéficié d'un achat par le Centre Georges Pompidou il se voit crédité de 800 points. Au bout du compte, l'artiste qui a capitalisé le plus grand nombre de points est celui qui est

⁶ Roger de Piles (1708), *Cours de peinture par principes*, Gallimard.

⁷ Ce classement ('Kunst Kompass', i.e. 'la boussole de l'art') a été proposé pour la première fois en 1970 par Willi Bongard, aujourd'hui décédé ; il continue d'être publié annuellement par *Manager Magazin*.

⁸ Harrison et Cytia White (1993), *Canvases and Careers*, The University of Chicago Press.

⁹ « Mais j'avertis que pour critiquer judicieusement il faut avoir une parfaite connaissance de toutes les parties qui composent l'ouvrage et des raisons qui en font un tout. Car plusieurs jugent d'un tableau pour la partie seulement qu'ils aiment, et comptent pour rien celle qu'ils ne connaissent ou qu'ils n'aiment pas ». R. de Piles (1708), 238-239, Gallimard, 1989.

¹⁰ Ce système rejoint d'une certaine façon les règles d'évaluation usuellement employées dans le système scolaire et les concours, l'évaluation des impétrants étant fonction d'un barème préétabli.

¹¹ Notons ici que bien que cela soient des artistes qui soient notés et non pas une œuvre en particulier, la notation est effectuée à partir de l'observation de leur habileté à produire des œuvres et à respecter des canons académiques.

considéré comme ayant la plus grande qualité artistique. Dans un tel système, ce ne sont plus les caractéristiques internes d'une œuvre qui sont évaluées mais plus largement la démarche d'un artiste, les institutions venant attester (ou non) son caractère novateur. Avec le passage de la convention académique à la convention d'originalité qui met en avant la démarche, on a glissé d'un 'système d'œuvres' à un 'système d'artistes'. En outre, la qualité est désormais produite de façon endogène au monde de l'art, elle est le fruit d'un processus d'interaction entre acteurs reconnus pour leur capacité d'expertise¹².

Nombre de points attribués à quelques grands musées selon le Kunst Kompass (Extrait)

Nom du musée	Lieu	Points
Centre Georges Pompidou	Paris	800
Guggenheim Museum	New York	800
Contemporary Museum of art	Sidney	800
Castello di Rivoli	Turin	650
Museum Ludwig	Koblenz	650
Museum of Fine Art Etc.	Boston Etc.	650 Etc.

Classement des artistes, Kunst Kompass 2014 (Extrait)

Nom de l'artiste	Année de naissance	Medium utilisé	Galerie représentant l'artiste	Total Points 2013	Total des points 2014	Rang
Richter Gehrard	1932	Peinture	Goodman	112 000	118700	1
Nauman Bruce	1941	Installations	Fisher	95 870	104470	2
Throckel Rosemarie	1952	Media mixte	Spruth Magers	72 900	79850	3

Source : Manager Magazin 4/2014

Mécanisme de la formation de la valeur artistique

La comparaison des précédents classements vise à mettre en exergue comment l'évolution du référent pour appréhender la qualité artistique affecte l'organisation des échanges. Dès lors que la qualité ne peut plus être évaluée de façon exogène aux échanges comme tel était le cas sous l'académie, des mécanismes de légitimation interne au marché s'organisent pour pallier ce manque. Si le Kunst

¹² Ici c'est au monde d'évaluation scientifique auquel on pourrait se référer avec le procédé de citations des articles à partir duquel sont évalués les chercheurs dans nombre de pays.

Kompass illustre ce passage, il n'offre qu'une image simplifiée de la mesure de la qualité à un moment donné et ne nous dit rien du processus de légitimation¹³ sous-jacent. Celui-ci relève d'une mécanique bien plus complexe que nous allons présenter maintenant. Reconnaître le caractère novateur d'une démarche artistique et faire entrer le nom d'un artiste dans l'histoire est le privilège d'un nombre réduit de personnalités, qualifiées usuellement d'instances de légitimation : conservateurs, critiques, galeristes et grands collectionneurs. Notons que nous ne considérons pas ici l'action marchande de ces acteurs mais nous nous concentrons plutôt sur leur capacité à créer de « petits événements historiques ». Ces événements consistent en des signaux objectivés, tangibles et durables de reconnaissance artistique qui contribuent à faire entrer le nom de l'artiste dans l'histoire. Ce peut être la rédaction d'un catalogue, l'entrée d'une œuvre dans la collection d'un musée, la sélection d'œuvres de l'artiste pour une exposition, la publication d'articles, etc.

Le pouvoir de légitimation des conservateurs est évident, du fait de la supériorité institutionnelle que leur octroie leur profession par rapport aux autres acteurs, le musée étant par nature lié à l'histoire artistique. Celui des galeristes bien que plus indirect n'en est pas moins conséquent. À travers les liens qu'ils établissent avec institutions et critiques, ils sont à même de favoriser l'entrée d'une œuvre dans une collection publique, d'obtenir un article d'un critique reconnu, ou d'aider à la publication d'un catalogue par exemple dans le cadre d'une coédition avec un centre d'art, etc. Ce sont d'ailleurs eux qui en général sont les premiers à découvrir l'artiste et à prendre le risque de le soutenir. Les collectionneurs ont également un rôle actif dans la création de ces petits événements non seulement à travers les fondations que les plus riches d'entre eux établissent, mais aussi à travers les prêts d'œuvres en vue d'expositions dans des lieux de légitimation. Les dépôts ou dons d'œuvres que certains font auprès d'institutions sont d'autres exemples de leur capacité à contribuer à la légitimation artistique du travail d'un artiste. Chacun des 'petits événements' ainsi produits offre un certificat tangible accréditant la qualité d'un travail artistique. Bien évidemment, un seul « petit événement historique » ne suffit pas à légitimer artistiquement une démarche ; ainsi l'obtention d'une critique dans un magazine spécialisé ou la réalisation d'un catalogue d'exposition par un centre d'art ne fournit qu'une légitimité relative au travail d'un artiste. Ce n'est qu'à l'issue d'un processus de sédimentation de ces petits événements, qui se superposent les uns aux autres, que le nom de l'artiste s'inscrit dans la trajectoire de l'histoire en devenir. Notons que le processus est soumis à des phénomènes auto-renforçants¹⁴. Le fait qu'un artiste acquiert une certaine visibilité institutionnelle, accroît en effet la probabilité que d'autres membres des instances de légitimation le repèrent et impulsent à leur tour des signaux de reconnaissance artistique. Cette visibilité accroît également la probabilité que d'autres artistes prennent la démarche en question en référence et développent en regard – ou en opposition – leur propre travail, contribuant à renforcer la position de l'artiste dans l'histoire en train de se faire.

¹³ Moulin R. (2009), *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion.

¹⁴ Nous reprenons pour étudier le fonctionnement du marché de l'art les analyses de théorie économique évolutionniste selon lesquelles l'innovation technologique suit une trajectoire dont le fil est progressivement défini à partir de « small historical events » qui pré-déterminent l'évolution ultérieure des découvertes. Ces phénomènes autoreforçants renvoient à la notion économique de rendements croissants d'adoption (Arthur B, 1989, "Competing Technologies, Increasing Returns, and Lock-In by Historical Events", *The Economic Journal*, 99 (394), 116-13. <https://doi.org/10.2307/2234208>

L'histoire mouvementée de la liaison artistique-économique

La valeur artistique étant ainsi définie, venons-en au rapport qu'elle entretient avec le prix. Les données marchandes issues des ventes publiques révèlent une hiérarchie distincte de celle établie selon la valeur artistique. Alors que Jeff Koons était en 2014 l'artiste vivant ayant enregistré la plus haute vente aux enchères pour une de ses œuvres (*Balloon Dog Magenta*, 58,4 millions de dollars, frais inclus, Christie's, novembre 2013), il n'apparaissait qu'à la 13^{ème} position du Kunst Kompass en 2014.

Le décrochage entre le prix de marché obtenu par les œuvres de l'artiste et la valeur artistique reconnue à son auteur est encore plus patent dans le cas de Jacob Kassay. Cet artiste de 30 ans a connu une ascension marchande fulgurante, avec un record de 317 000\$ en novembre 2013 (format 210/150, frais inclus, Phillips). Lors de l'entrée de l'artiste en galerie en 2007 chez Eleven Rivington, le prix était de 4000\$ pour un format standard (120/90). Pour ce même format, une œuvre a atteint en mai 2011, 290 500\$ (frais inclus) chez Phillips. L'artiste, bien que non représenté dans le classement des 100 artistes contemporains les plus légitimés établi par le Kunst Kompass a atteint aux enchères des prix similaires de ceux d'artistes confirmés, présents dans le classement, qui plus est à des positions enviables. Notons que Jacob Kassay ne fait pas non plus partie de la liste établie par le magazine indiquant les artistes « à suivre » du fait de l'importance des points de légitimation acquis au cours de l'année écoulée.

Quand l'information médiatique vient troubler le jeu

Comment expliquer ce décalage entre les deux hiérarchies¹⁵? Trois séries de facteurs entrent en jeu dont l'importance relative dépend des motivations intervenant pour l'achat d'une œuvre (plaisir esthétique, social, financier). Le premier facteur est de nature informationnelle. Si l'inclinaison subjective individuelle intervient lors de l'achat d'une œuvre, nombre de personnes cherchent toutefois à s'assurer ensuite du bien-fondé de leur jugement initial en se renseignant sur le parcours de l'artiste pour évaluer le degré de reconnaissance dont il bénéficie dans le milieu. Tout lieu d'exposition, foire ou galerie met généralement à la disposition du public le CV de l'artiste, dans lequel sont consignés les petits événements historiques précédemment évoqués qui attestent de la reconnaissance par des experts du travail de l'artiste. Si, sur le marché les amateurs se fiaient à leur seule inclinaison subjective et à ces signaux – i.e. une information artistique objectivée – alors la concordance entre la valeur artistique et économique des œuvres serait globalement assurée. La réalité est tout autre. En fait, les personnes accordent du poids à un autre type d'information, cette fois de nature médiatique. Issue notamment du battage médiatique que font les maisons de vente aux enchères autour de quelques ventes et généralement relayée par les journaux, cette information médiatique n'a pas de

¹⁵ Notons que les prix record dont les médias se font largement écho ne constituent un nombre relativement réduit de transactions. Sur le segment de l'art contemporain, les transactions atteignant un prix supérieur à 50000 euros ne concernent que 6% des lots vendus aux enchères, les prix supérieurs à un million seulement 0,3% (Artprice, 2014). En outre, les enchères ne constituent qu'une part réduite de l'ensemble des transactions, le marché de l'art contemporain étant avant tout un marché de galeries. Ce n'est qu'après l'atteinte d'un certain niveau de légitimation que les œuvres d'un artiste sont susceptibles d'apparaître aux enchères.

fondement artistique, c'est cela qui la différencie fondamentalement de l'information artistique légitimée. L'obtention d'un prix record aux enchères n'est pas nécessairement le fruit d'une demande soutenue pour le travail de l'artiste mais peut tout simplement résulter de stratégies intéressées. Un vendeur, détenant de nombreuses œuvres d'un artiste, peut ainsi demander à un « ami » d'enchérir pour faire monter artificiellement la cote de l'artiste et accroître par ce biais la valeur du stock d'œuvres qu'il détient. De même, des pools peuvent se constituer entre plusieurs acteurs pour faire artificiellement monter le prix d'adjudication d'un artiste et fournir au marché un signal erroné. Une telle situation a pu se produire pour Jacob Kassay lors de sa première apparition aux enchères chez Phillips en novembre 2010. Alors que la fourchette d'estimation indiquait 6000/8000\$, l'œuvre a été adjugée pour 86 500\$ (frais inclus).

Toutes les personnes ne sont pas influencées identiquement par l'information médiatique, certaines sont plus perméables que d'autres, cette sensibilité dépend de leur confiance en leur jugement et de leur capacité à saisir les signaux émis par les instances de légitimation. Les nouveaux venus sur le marché, peu aptes à repérer les signaux artistiques ont naturellement tendance à suivre les jugements de masse et l'information médiatique¹⁶. Divers travaux de psychologie sociale ont souligné la tendance des êtres humains à ignorer dans certaines situations leur jugement propre et à adopter l'opinion majoritaire d'un groupe qui a une opinion différente de la leur, parce qu'ils désirent avoir une perception exacte de la réalité, cette influence étant plus marquée dans les situations où le stimulus initial est ambigu ou difficile à apprécier. Les biens de confiance¹⁷, i.e. dont l'appréciation de la qualité fait intervenir le jugement d'experts s'insèrent dans ce cas de figure. Tel est précisément le cas des œuvres d'art.

Ces phénomènes mimétiques ne sont pas sans conséquence sur la formation des prix. Ainsi, lorsqu'un nombre élevé d'acheteurs se fie essentiellement à l'information médiatique et n'accorde que peu d'importance aux informations provenant des instances de légitimation, la valeur artistique et les prix divergent. En effet, l'acheteur troublé par l'information médiatique est prêt à déboursier pour une œuvre un montant supérieur à ce qu'indiquent les signaux de reconnaissance artistique. Mais ce faisant, son achat vient lui-même alimenter la rumeur médiatique, conduisant d'autres personnes à faire de même. On assiste alors à un décalage entre la valeur artistique et économique de l'œuvre. Lorsque ce phénomène s'exacerbe, on parle de bulles spéculatives. Notons que ce décalage ne peut toutefois perdurer qu'un temps. À long terme, toute bulle est vouée à éclater, ramenant le prix de l'œuvre à un niveau plus en rapport avec sa valeur artistique.

¹⁶ Plus généralement et selon les travaux conduits en psychologie sociale par Allen (1965), moins une personne a confiance dans la validité de sa position, plus elle est encline à se laisser influencer. La confiance à son tour dépend de l'ambiguïté et de la difficulté du stimulus en question.

¹⁷ L'économie distingue trois types de biens au regard de leur qualité. Les biens de recherche pour lesquels la qualité peut être connue avant consommation car dépendant de leur fonctionnalité (e.g. nombre de chevaux d'une automobile), les biens d'expérience pour lesquels la qualité ne peut être connue qu'après consommation (e.g. alimentation) et les biens de confiance pour lesquels la qualité ne permet pas de connaître avec certitude la qualité (e.g. crème antirides).

Quand la distinction s'en mêle

Le décalage valeur artistique/économique constaté sur les marchés n'est toutefois pas imputable à ce seul effet informationnel et est le fruit d'autres facteurs. La recherche de distinction sociale est l'un d'entre eux. L'économiste Alfred Marshall soulignait l'importance de ce motif dans la consommation : « si élevé soit le désir de variété, il est faible comparé au besoin de distinction : un sentiment qui, considéré dans son universalité, et sa constance, affecte les hommes de tous les temps, nous vient dès le berceau et ne nous quitte jamais jusqu'au tombeau, et peut être ainsi considéré comme la plus puissante des passions humaines¹⁸ ». L'acquisition de biens réputés avoir un prix élevé est un des moyens dont peuvent user les personnes pour affirmer leur pouvoir et leur prestige, pour se signaler à leur entourage (Veblen, 1890). Pour de tels biens, toute baisse de prix produit des effets atypiques et induit une diminution de la demande, puisque le caractère ostentatoire se trouve mécaniquement amoindri, et ce bien que les qualités intrinsèques de l'œuvre n'aient en rien changé. Lorsque le mobile qui guide l'acheteur est essentiellement la recherche de distinction, c'est l'acquisition publique, à un prix record qui importe, la valeur artistique étant reléguée au second plan. Ces achats peuvent être néfastes pour le marché car ils sont susceptibles de l'entraîner dans une hausse incontrôlée. En effet, chaque nouveau record vient alimenter une nouvelle information médiatique, et ce faisant est non seulement susceptible d'induire en erreur des acheteurs « naïfs » qui n'étant pas informés accordent une plus grande qualité artistique à l'œuvre que ce qu'elle n'en a réellement et sont de ce fait prêts à payer un prix élevé pour l'acquérir (i.e. mimétisme informationnel) mais elle vient également aiguïser les appétits de personnes en recherche de distinction qui trouvent dans ces nouveaux prix records un moyen d'afficher plus encore leur position sociale (i.e. effet Veblen). Une spirale inflationniste est alors enclenchée.

De ce fait, l'explosion du nombre de milliardaires dans le monde n'a pas été sans conséquence sur l'évolution des prix et du marché. Alors qu'en 1987 Forbes décomptait 140 milliardaires, en 2014 ce chiffre était plus de 10 fois supérieur. Selon le World Wealth report, la part des œuvres d'art au sein des investissements dits « de passion » effectués par les individus les plus fortunés s'élevait à 22%¹⁹. La multiplication des milliardaires alliée à l'importance des achats d'art dans leurs investissements passion a contribué à accroître le nombre d'enchérisseurs intervenant à des niveaux de prix élevés. Tandis qu'à l'aube du millénaire seuls une centaine d'acheteurs dans le monde était susceptible de dépenser plus de 5 millions pour une œuvre d'art, désormais le nombre de ces acheteurs a explosé à 1000 voire plus²⁰, et leur origine géographique s'est très largement diversifiée. S'il convient d'éviter toute généralisation hâtive et que l'effet Veblen n'est pas nécessairement le motif premier d'achat de l'ensemble de ces nouveaux venus, il n'en demeure pas moins que dans certains cas la motivation est patente, comme le soulignait Harry Bellet lors de l'achat par le milliardaire chinois Wang Jianlin de *Claude et Paloma*, un Picasso de

¹⁸ Marshall A., *Principes of Economics*, 8^{ème} édition, Macmillan, Londres, 1966, 1^{ère} édition en 1890, p. 73.

¹⁹ World Wealth Report, Capgemini RBC Wealth Management. Les autres investissements Passion étant : collection de luxe (automobile, bateaux, etc.), autres biens de collection (vin, monnaie, antiquités, etc.), investissement dans le sport (équipes, chevaux de course etc.), joaillerie, divers (membre de club, voyages, instruments de musique, armes, etc.).

²⁰ Georgina Adam (2014), Big Bucks, Lund Humphries.

1950, pour 28,1 millions de dollars au cours d'une vente considérée comme de qualité toute relative selon les experts, et alors même que l'estimation initiale jugée comme déraisonnablement élevée était de 12 millions de dollars : « Ce n'est plus un Picasso, c'est un Wang Jianlin... Et c'est une première explication à ces prix déli-rants : la maison de vente a révélé le nom de l'acheteur, c'est donc qu'il voulait que cela se sache. Certains s'offrent ainsi de la notoriété ».

Quand le motif spéculatif apparaît

Enfin, le décalage entre valeur artistique et marchande est alimenté par un troisième facteur, la spéculation. Pour le spéculateur, la valeur fondamentale de l'œuvre importe peu. Il peut acquérir sciemment des œuvres surcotées, dès lors qu'il anticipe que d'autres personnes seront prêtes à l'acheter à leur tour le lendemain ou le surlendemain à un prix encore bien supérieur. Notons que ce jeu peut fonctionner entre spéculateurs sans même qu'il y ait des naïfs parmi les acheteurs. Selon Keynes l'effet est tel « qu'il n'est pas nécessaire qu'il y ait dans le public des pigeons pour emplir la panse des professionnels ; la partie peut être jouée entre les professionnels », et l'économiste de comparer alors la spéculation à un jeu de chaise musicale en affirmant que « l'on peut trouver à ces jeux de l'agrément et de la saveur bien que tout le monde sache qu'il y a un vieux garçon en circulation ou que lors de l'arrêt de la musique certains se retrouveront sans siège ».

445 ■

Une des conditions nécessaires à la spéculation, outre l'existence d'anticipations à la hausse réside dans la liquidité du marché, i.e. le nombre et la fréquence des transactions doivent être élevés, pour que le risque pris par les opérateurs ne soit pas trop élevé et qu'ils soient à même de réaliser rapidement leurs affaires. Les artistes dont la production est quantitativement élevée constituent de ce fait une proie potentielle pour les spéculateurs. Dans le cas de Jacob Kassay, la fraîcheur des œuvres apparues sur le marché, revendues sur le second marché peu de temps après leur réalisation (deux ans voire même un an), avec des écarts de prix conséquents, présente tous les symptômes d'actions spéculatives.

Le devenir des bulles et du marché

Qu'il s'agisse de la tulipomanie au XVIIe siècle, des chemins de fer dans l'Ouest américain au XIXe, ou encore la Dot.com bubble en 2000, toute bulle spéculative semble vouée à éclater. Il apparaît inéluctable que « l'exubérance irrationnelle » caractéristique des comportements spéculatifs rencontre à un moment ou un autre sur son chemin un petit gravier qui la déroute et la conduise à s'engager dans une dynamique dépressive. Il semble en effet peu réaliste que l'optimisme immodéré qui conduit les acteurs à anticiper une hausse des prix perdure, la probabilité est grande que tôt ou tard un événement vienne perturber leur bel optimisme, les faisant brutalement regarder sous un autre jour le décalage existant entre la valeur fondamentale du bien soumis à la spéculation et son prix de marché. Une fois le renversement des anticipations opéré, tant le mimétisme informationnel que l'effet de distinction favorisent la formation d'anticipations baissières, selon une logique cumulative similaire à celle qui avait initialement conduit à leur hausse.

Sur le marché de l'art, le phénomène de bulle et son retournement s'avèrent encore plus complexes à analyser. En effet, non seulement il est difficile de prévoir l'évolution de l'humeur du marché, mais en outre dans certaines situations, l'information artistique, théoriquement garante de la valeur fondamentale de l'œuvre, peut être biaisée. De ce fait, on ne pourra plus à proprement parler de bulle puisque la valeur artistique augmentera pour venir sinon rejoindre, du moins se rapprocher de la valeur économique. Tel est le cas lorsque les membres des instances de légitimation émettent des signaux pour attester de la qualité d'une démarche artistique²¹, non pas en raison de leurs convictions profondes et de l'intérêt qu'ils prêtent au travail développé par l'artiste, mais plutôt parce qu'ils sont pris dans un jeu d'intérêts. Ces comportements posent des questions de fond lorsque les acteurs impliqués sont censés être des représentants de l'intérêt général. Dans un contexte de resserments des crédits, reconnaissons que la tentation est grande pour une institution publique d'organiser une exposition autour d'un artiste médiatique, en lequel le conservateur ne croit pas nécessairement, mais qui procurera un nombre élevé d'entrées au musée, et pour laquelle une riche galerie et/ou un riche mécène partageront les frais de réalisation d'œuvres monumentales produites spécifiquement pour l'exposition. Quel crédit alors accorder à de tels signaux de légitimation artistique? Mais l'institution publique n'est pas la seule en cause. La fondation instituée par un riche collectionneur bénéficie d'avantages fiscaux en raison de son engagement vis à vis de l'intérêt général. Les transformations intervenues dans l'industrie du luxe dans les années 1990 – constitution de grands groupes et élargissement de la clientèle – ont donné naissance à de nouvelles stratégies, marquée par la nécessité de conserver aura et distinction, et ont conduit à un rapprochement avec l'art contemporain. Lorsque celui-ci se trouve instrumentalisé et décliné à travers les 4P du marketing : *product* (production de biens de luxe signés par des artistes) /*price* (segmentation des prix en conséquence) /*place* (boutiques lieux d'exposition) /*promotion* (défilés performances, campagne de publicité shootées par des artistes), il est permis d'observer avec circonspection la constitution d'une fondation dédiée à l'art contemporain, et son engagement en faveur de l'intérêt général, d'autant plus que la puissance financière de ces riches collectionneurs leur permet de stimuler l'information médiatique et d'accélérer les processus de reconnaissance (e.g. records aux enchères), de concert avec d'autres acteurs, quand il ne s'agit pas de spéculation.

Bien qu'il convienne de respecter la présomption d'innocence, notons que les tentations sont grandes et posent des questions de fond quant au fonctionnement du marché de l'art, au rôle de l'institution comme « garant » de la valeur artistique, et au rôle croissant du pouvoir financier. Dans la mythologie grecque, Ulysse s'attachait à son mât pour éviter de se laisser séduire par le chant des sirènes, au sein du monde de l'art, quelques garde-fous gagneraient à être inventés.

Publié dans <http://laviedesidees.fr/> le 3 avril 2015

²¹ Et, ce faisant contribuent à faire entrer le nom de l'artiste dans l'histoire de l'art.

Nem tudo que brilha é ouro

Tradução Andrea Barrios

Apoio:



A regra de carestia afeta nosso gosto de tal forma que, na nossa estima, os sinais de carestia se amalgamam inextricavelmente aos traços admiráveis do objeto, e que o resultado dessa combinação se acomoda sob uma ideia geral que leva o único nome de beleza (VEBLEN, 87)

447 ■

Em um exemplo que se tornou emblemático, Thorstein Veblen mostrava em 1899 como o julgamento estético que fazemos de um objeto é corrompido pelo conhecimento que temos de seu valor de mercado. Ele tinha prazer em desenrolar a mecânica que nos leva a retirar mais satisfação da contemplação de uma colher de prata que daquela feita de um simples metal embutido, quando, a priori nada permite distinguir os dois no plano da aparência formal. «É um verdadeiro costume: a força de perceber os sinais de carestia, a força de identificar beleza e honorabilidade, acabamos não tendo mais por bela uma coisa que não se vende caro» (p.87)

Se a noção do belo foi debatida e os critérios de apreciação de uma obra enriquecidos com a introdução – entre outros – da intenção do artista, continua não menos que os vieses sublinhados por Veblen perduram¹. Os debates recorrentes em torno da legitimidade dos preços recorde para obras de arte contemporâneas em relação aos preços em vigor para artistas mais antigos – os quais resistiram à prova do tempo – mostram quanto a tendência a confundir valor econômico (preço) e valor artístico (qualidade) é estendida². No entanto, é somente nas raras situações e sob hipóteses bastante restritivas de funcionamento dos intercâmbios que os preços são suscetíveis de refletir corretamente a qualidade dos bens (AKERLOF G,

¹ Koons no museu nacional de arte moderna em dezembro de 2014 testemunha da atualidade dessa ambiguidade. « Em substância, os detratores da «impostura artística » se interrogam : 'Jeff Koons é bom porque é caro?' Os sofistas responderiam : 'Jeff Koons é ruim porque é caro?' », <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2014/12/03/03015-20141203ARTFIG00234-jeff-koons-paris-sur-un-plateau.php>.

1970). O mercado da arte não corresponde de forma alguma a esses casos, e convém não assimilar preço elevado à qualidade artística. A existência de uma desconexão entre o valor econômico e o valor artístico parece, na verdade, ser antes a regra que a exceção nesse mercado.

O impacto das convenções de qualidade sobre o funcionamento do mercado

O funcionamento de um mercado requer que os participantes disponham de um certo número de pontos de referência comuns e se entendam especialmente sobre os critérios constitutivos da qualidade. Tratando-se da arte contemporânea, definir a qualidade a partir da funcionalidade dos bens como se faz usualmente para a maior parte dos bens de consumo comum se mostra particularmente ineficaz, já que a qualidade artística dos emblemáticos aspirantes New Hoover Delux Shampoo Polishers de Jeff Koons não depende de forma alguma da potência de aspiração das máquinas. Não podendo emanar de características funcionais objetivadas ligadas ao bem, são referentes convencionais os que oferecem pontos de ancoragem para a formação de antecipações dos participantes do intercâmbio. A precisão das regras constitutivas da convenção acadêmica em vigor no início do século XVII, ensinada pela Academia de Belas Artes e consignada em diferentes tratados, foi substituída por aquilo que definimos em outros trabalhos como sendo a convenção de originalidade (MOUREAU N., SAGOT DUVAUROUX D., 1992) . A qualidade artística de uma obra é, assim, avaliada na perspectiva do processo do artista e daquilo que ela é suscetível de trazer de novo relativamente ao que foi feito antes³. A adoção de uma convenção de qualidade antes de uma outra não é sem consequências sobre o funcionamento do mercado, como mostra a análise de duas classificações emblemáticas, a primeira proposta por Roger de Piles no século XVIII (PILES, 1708) e o Kunst Kompass de Willi Bongard⁴ para o período contemporâneo.

Na Academia, a criação era estritamente enquadrada, os artistas eram obrigados tanto no nível dos gêneros tratados (preeminência de afrescos históricos relativos a retratos, paisagens, cenas de gênero e naturezas mortas) quanto naquele da produção (a representação da figura humana era especialmente restrita a um número limitado de posturas e de gestos expressivos nobres emprestados do classicismo e do alto renascimento) (WHITE C. ; WHITE, H. 1993). A existência de um padrão artístico claramente definido permitia avaliar a qualidade de um quadro como se faz de uma máquina, a través da posta em evidência das engrenagens, de sua articulação e avaliando cada peça. A combinação das qualidades elementares

² Don Thompson (2014) em *The Supermodel and the Brillo Box*, p. 9, pergunta, assim, sobre os motivos que podem ter conduzido José Mugarbri a adquirir por um preço recorde um dos 4 exemplares do busto de Stéphanie Seymour realizado pelo artista Maurizio Cattelan após uma encomenda do colecionador Peter Brant, esposo da top model. « Unsolved is why Jose Mugarbri or anyone else would pay 2,4 million for a waxwork of someone else's wife, when the same amount might buy a modest Monet or Picasso – or an actual trophy wife ».

³ 'Nem todas as obras de arte são obras primas. Quando elas se tornam uma, isso significa que eles souberam transgredir as normas em vigor de sua época. Mas isso, somente o tempo pode provar.' JIMENEZ M., 1997, *Qu'est ce que l'esthétique*, Gallimard. p. 42.

⁴ Essa classificação ('Kunst Kompass', i.e. 'a bússola da arte') foi proposta pela primeira vez em 1970 por Willi Bongard, hoje falecido ; ele continua sendo publicado anualmente por *Manager Magazin*.

assim obtidas permitia em seguida concluir um julgamento sobre a qualidade global de um quadro segundo Roger de Piles (1708)⁵⁹. Este último preconizava reter quatro elementos a fim de julgar a qualidade de uma obra: a cor, a composição, a coloração e a expressão. Em um sistema como esse, as características intrínsecas da obra são avaliadas em referência a cânones exteriores⁶⁰.

Exemplo de nota sobre 20 de alguns artistas⁷ segundo o método Roger de Piles 1708

	Composição	Coloração	Desenho	Expressão
Bourdon	10	8	8	4
LeBrun	16	16	8	16
Le Dominiquin	15	17	9	17
Pourbus	4	15	6	6

Fonte: segundo Piles R. (1708), *Cours de peinture par principes*, Gallimard (1989), p. 239-241.

449 ■

O equivalente contemporâneo desse sistema de classificação é o Knust Kompass, inicialmente estabelecido por Willi Bongard. Segundo esse novo método, não é mais a conformidade das obras relativamente a um padrão pré-existente que é estudado, mas antes a capacidade da proposição artística de entrar na história da arte. O processo funciona como segue. Em primeiro lugar, um certo número de pontos é atribuído a diferentes instituições de arte contemporânea, revistas especializadas e grandes exposições internacionais. A seguir, cada artista é avaliado segundo sua representação nas diversas instituições e revistas. Por exemplo, se ele se beneficiou de uma compra pelo Centro Georges Pompidou ele tem creditados 800 pontos. No final da conta, o artista que capitalizou o maior número de pontos é aquele que é considerado como tendo a maior qualidade artística. Em tal sistema, não são mais as características internas de uma obra que são avaliadas, porém, mais amplamente, o processo de um artista, as instituições que vêm atestar (ou não) seu caráter inovador. Com a passagem da convenção acadêmica para a convenção de originalidade que põe na frente o processo, escorregamos de um 'sistema de obras' para um 'sistema de artistas'. Além disso, a qualidade é a partir desse momento produzida de maneira endógena ao mundo da arte, ela é o fruto de um processo de interação entre atores reconhecidos por sua capacidade de expertise⁸.

⁵ « Mas eu advirto que para criticar sabiamente, é preciso ter um perfeito conhecimento de todas as partes que compõem a obra e as razões que fazem o todo. Isso porque muitos julgam um quadro somente pela parte de que eles gostam, e não consideram em nada aquela que eles não conhecem ou gostam ». R. de Piles (1708), 238-239, Gallimard, 1989.

⁶ Esse sistema reúne, de certa forma, as regras de avaliação usualmente empregadas no sistema escolar e os concursos, tendo a avaliação dos impetrantes função de uma escala pré-estabelecida.

⁷ Notemos aqui que mesmo que se trate de artistas que sejam notados e não uma obra em particular, a notação é efetuada a partir da observação de sua habilidade de produzir obras e respeitar cânones acadêmicos.

⁸ Aqui é no mundo de avaliação científica ao qual poderíamos nos referir com o procedimento de citações dos artigos a partir do qual são avaliados os pesquisadores em vários países.

Número de pontos atribuídos a alguns grandes museus segundo o Knust Kompass (Fragmento)

Nome do museu	Lugar	Pontos
Centre Georges Pompidou	Paris	800
Guggenheim Museum	Nova York	800
Contemporary Museum of art	Sidney	800
Castello di Rivoli	Turim	650
Museum Ludwig	Koblenz	650
Museum of Fine Art Etc.	Boston Etc.	650 Etc.

Classificação dos artistas, Kunst Kompass 2014 (Extrait)

Nome do Artista	Ano nascimento	Meio utilizado	Galeria que representa o artista	Total Pontos 2013	Total dos pontos 2014	Posição
Richter Gehrard	1932	Peinture	Goodman	112 000	118700	1
Nauman Bruce	1941	Installations	Fisher	95 870	104470	2
Throckel Rosemarie	1952	Media mixte	Spruth Maqer	72 900	79850	3

Fonte : Manager Magazin 4/2014

Mecânica da formação do valor artístico

A comparação das classificações precedentes visa a colocar em relevo de que forma a evolução do referente para apreender a qualidade artística afeta a organização dos intercâmbios. Posto que a qualidade não pode mais ser avaliada de maneira exógena aos intercâmbios como era o caso na academia, mecanismos de legitimação interna ao mercado se organizam para paliar essa falta. Se o Knust Kompass ilustra essa passagem, ele oferece apenas uma imagem simplificada da medida da qualidade em um momento dado e não nos diz nada do processo de legitimação subjacente. Ele vem de uma mecânica bem mais complexa que vamos apresentar agora. Reconhecer o caráter inovador de um processo artístico e fazer entrar o nome de um artista na história é o privilégio de um número reduzido de personalidades, qualificadas usualmente de instâncias de legitimação (MOULIN R., 2009): conservadores, críticos, galerias e grandes colecionadores. Notemos que não consideramos aqui a ação de mercado desses atores, mas nos concentramos antes sobre sua capacidade de criar “pequenos eventos históricos”. Esses eventos consistem em sinais objetivados, tangíveis e duráveis de reconhecimento artístico que contribuem para fazer entrar o nome do artista na história. Pode ser a redação

de um catálogo, a entrada de uma obra na coleção de um museu, a seleção de obras do artista para uma exposição, a publicação de artigos, etc.

O poder de legitimação dos conservadores é evidente, do fato da superioridade institucional que lhes outorga sua profissão em relação aos outros atores, sendo o museu por natureza ligado à história artística. Aquele dos galeristas ainda que mais indireto não é menos consequente. Através dos vínculos que eles estabelecem com instituições e críticas, também favorecem a entrada de uma obra em uma coleção pública, obtêm um artigo de um crítico conhecido, ou ajudam na publicação de um catálogo, por exemplo, em um marco de uma coedição com um centro de arte, etc. São eles, aliás, em geral, os primeiros a descobrir o artista e a correr o risco de mantê-los. Os colecionadores têm igualmente um papel ativo na criação desses pequenos eventos não somente através das fundações que os mais ricos entre eles estabelecem, mas também através dos empréstimos de obras em vista de exposições nos lugares de legitimação. Os depósitos ou doações de obras que alguns fazem a instituições são outros exemplos de sua capacidade de contribuir para a legitimação artística do trabalho de um artista. Cada um dos 'pequenos eventos' assim produzidos oferece um certificado tangível credenciando a qualidade de um trabalho artístico. Evidentemente, apenas um só « pequeno evento histórico » não basta para legitimar artisticamente um processo; assim, a obtenção de uma crítica em uma revista especializada ou a realização de um catálogo de exposição por um centro de arte fornece apenas uma legitimidade relativa ao trabalho de um artista. É somente no resultado de um processo de sedimentação desses pequenos eventos, que se sobrepõem uns aos outros, que o nome do artista se inscreve na trajetória da história por vir. Notemos que o processo é submetido a fenômenos auto-reforçadores⁹. O fato de um artista adquirir uma certa visibilidade institucional, aumenta, na verdade, a probabilidade de que outros membros das instâncias de legitimação o notem e impulsionem, por sua vez, sinais de reconhecimento artístico. Essa visibilidade que cresce aumenta igualmente a probabilidade de que os outros artistas tomem o processo em questão como referência e desenvolvimento ao lado de - ou em oposição a - seu próprio trabalho, contribuindo para reforçar a posição do artista na história que se está fazendo.

A movimentada história da ligação artística-econômica

O valor artístico sendo definido dessa forma, venhamos à relação que ele mantém com o preço. Os dados de mercado obtidos das vendas públicas revelam uma hierarquia distinta daquela estabelecida segundo o valor artístico. Quando Jeff Koons era em 2014 o artista vivo que registrou a mais alta venda em leilão para uma de suas obras (Balloon Dog Magenta, 58,4 milhões de dólares, taxas incluídas, Christie's, novembro de 2013), aparecia somente na 13ª posição do Knut Kompass em 2014.

A desconexão entre o preço de mercado obtido pelas obras do artista e o

⁹ Retomamos para estudar o funcionamento do mercado da arte as análises de teoria econômica evolucionista segundo as quais a inovação tecnológica segue uma trajetória cujo fio é progressivamente definido a partir de «small historical events » que predeterminam a evolução ulterior dos descobrimentos. Esses fenômenos autoreforçadores remetem à noção econômica de rendimentos crescentes de adoção (Arthur, B., 1989, 116-13)

valor artístico reconhecido de seu autor é ainda mais patente no caso de Jacob Kassay. Esse artista de 30 anos conhece uma ascensão de mercado fulgurante, como um recorde de 317 000\$ em novembro de 2013 (formato 210/150, taxas incluídas, Phillips). No momento da entrada do artista em galeria em 2007, na Eleven Rivington, o preço era de 4000\$ para um formato standard (120/90). Para esse mesmo formato, uma obra atingiu, em maio de 2011, 290 500\$ (taxas incluídas) na Phillips. O artista, ainda que não representado na classificação dos 100 artistas contemporâneos mais legitimados estabelecidos pelo Knust Kompass atingiu em leilão preços similares aos desses artistas confirmados, presentes na classificação, que também está em posições invejáveis. Notemos que Jacob Kassay também não faz parte da lista estabelecida pela revista que indica os artistas “a serem seguidos” pelo fato da importância dos pontos de legitimação adquiridos ao longo do ano decorrido.

Quando a informação mediática vem perturbar o jogo

Como se explica essa defasagem entre as duas hierarquias¹⁰? Três séries de fatores entram em jogo, cuja importância depende das motivações que intervêm na compra de uma obra (prazer estético, social, financeiro). O primeiro fator é de natureza informacional. Se a inclinação subjetiva individual intervêm no momento da compra de uma obra, um número de pessoas procura, no entanto, assegurar-se, em seguida, do bom fundamento de seu julgamento inicial informando-se sobre o percurso do artista para avaliar o grau de reconhecimento que ele obtenha no meio. Todo local de exposição, feira ou galeria, geralmente coloca à disposição do público o CV do artista, no qual são consignados os pequenos eventos históricos precedentemente evocados que atestam o reconhecimento por especialistas do trabalho do artista. Se, no mercado, os amadores confiavam somente em sua inclinação objetiva e a esses sinais – i.e. uma informação artística objetivada – então a concordância entre o valor artístico e econômico das obras estaria globalmente assegurado. A realidade é bem outra. De fato, as pessoas atribuem peso a um outro tipo de informação, desta vez de natureza mediática. Originada especialmente do ruído mediático que fazem as casas de leilão em torno de algumas vendas e, geralmente, transmitida pelos jornais, essa informação mediática não tem fundamento artístico, é isso o que a diferencia fundamentalmente da informação artística legitimada. A obtenção de um preço recorde de leilão não é necessariamente o fruto de uma demanda mantida pelo trabalho do artista, mas pode simplesmente resultar de estratégias interessadas. Um vendedor, detendo numerosas obras de um artista, pode, assim, pedir a um “amigo” para encarecer, fazer aumentar artificialmente a cota do artista e aumentar por esse viés o valor do estoque de obras que ele detém. Da mesma forma, os pools podem se constituir entre vários atores para fazer aumentar artificialmente o preço de adjudicação de um artista e fornecer ao mercado um sinal equivocado. Uma tal situação pôde se produzir para Jacob

¹⁰ Notemos que os preços recordes dos quais as mídias fazem grande eco constituem um número relativamente reduzido de transações. No segmento da arte contemporânea, as transações atingem um preço superior a 50000 euros que concernem somente 6% dos lotes vendidos em leilão, os preços superiores a um milhão somente 0,3% (Artprice, 2014). Além disso, os leilões constituem somente uma parte reduzida do conjunto de transações, sendo o mercado da arte contemporânea, antes de mais nada um mercado de galerias. Apenas ao alcançar um certo nível de legitimação as obras de um artista são suscetíveis de aparecer em leilão.

Kassay no momento de sua primeira aparição nos leilões na Phillips, em novembro de 2010. Quando o garfo de estimação indicava 6000/8000\$, a obra foi estimada em 86 500\$ (taxas incluídas).

Nem todas as pessoas são influenciadas de forma idêntica pela informação mediática, algumas são mais permeáveis que outras, essa sensibilidade depende de sua confiança em seu julgamento e sua capacidade de compreender os sinais emitidos pelas instâncias de legitimação. Os novos chegados ao mercado, pouco aptos a detectar os sinais artísticos têm naturalmente tendência de seguir os julgamentos de massa e a informação mediática¹¹. Diversos trabalhos de psicologia social sublinharam a tendência dos seres humanos de ignorar em certas situações seu julgamento próprio e de adotar a opinião majoritária de um grupo que tem uma opinião diferente da sua, porque eles desejam ter uma percepção exata da realidade, sendo essa influência mais marcada nas situações em que o estímulo inicial é ambíguo ou difícil de apreciar. Os bens de confiança¹², i.e. cuja apreciação da qualidade intervém no julgamento de especialistas que se inserem neste caso figurado. Tal é, precisamente, o caso das obras de arte.

Esses fenômenos miméticos não são sem consequência sobre a formação dos preços. Assim, quando um número elevado de compradores confia essencialmente na informação mediática e atribui pouca importância nas informações provenientes das instâncias de legitimação, o valor artístico e os preços divergem. De fato, o comprador perturbado pela informação mediática está pronto para desembolsar por uma obra um montante superior àquele que os sinais de reconhecimento artístico indicam. Mas, dessa forma, sua compra vem por si só alimentar o rumor mediático, levando outras pessoas a fazer o mesmo. Vemos, então, uma defasagem entre o valor artístico e econômico da obra. Uma vez que esse fenômeno se exacerba, fala-se de bolhas especulativas. A longo prazo, toda bolha está destinada a explodir, trazendo o preço da obra a um nível mais próximo de seu valor artístico.

453 ■

Quando a distinção se mistura

A defasagem do valor artístico/econômico constatado nos mercados não é, no entanto, imputável a esse único efeito informacional e é o fruto de outros fatores. A busca de distinção social é um dentre eles. O economista Alfred Marshall destacava a importância desse motivo no consumo: “mesmo tão elevado o desejo de variedade, ele é frágil comparado à necessidade de distinção: um sentimento que, considerado em sua universalidade, e sua constância, afeta os homens de todos os tempos, nos vêm desde o berço e não nos deixa jamais até a tumba, e pode ser assim considerado como a mais potente das paixões humanas” (MARSHALL, A., 1966. 73). O fato de que a aquisição de bens reputados tenha um preço elevado é um dos meios que as pessoas podem utilizar para afirmar seu poder e seu prestígio,

¹¹ Mais geralmente e segundo os trabalhos conduzidos em psicologia social por Allen (1965), menos uma pessoa tem confiança na validade de sua posição, mais ela se inclina a se deixar influenciar. A confiança, por sua vez, depende da ambiguidade e da dificuldade do estímulo em questão.

¹² A economia distingue três tipos de bens em relação a sua qualidade. Os bens de pesquisa para os quais a qualidade pode ser conhecida antes do consumo porque depende de sua funcionalidade (e.g. número de cavalos de um automóvel), os bens de experiência pelos quais a qualidade pode ser conhecida somente depois do consumo (e.g. alimentação) e os bens de confiança pelos quais a qualidade não permite conhecer com certeza a qualidade (e.g. creme anti-rugas).

para sinalizar seu entorno (VEBLEN, 1890). Para tais bens, toda baixa de preço produz efeitos atípicos e induz uma diminuição da demanda, já que o caráter ostensivo se encontra mecanicamente diminuído, e um bem cujas qualidades intrínsecas da obra não tenham mudado em nada. Quando o que guia o comprador é essencialmente a procura de distinção, é a aquisição pública, e um preço recorde o que importa, o valor artístico fica relegado a um segundo plano. Essas compras podem ser nefastas para o mercado porque elas são suscetíveis de induzir a um erro os compradores “ingênuos” que, ao não estar informados, atribuem uma qualidade artística maior à obra que aquela que ela mesma realmente tem e estão, assim, prontos para pagar um preço elevado para adquiri-la (i.e. mimetismo informacional), mas ela vem igualmente aguçar os apetites de pessoas em busca de distinção que nesses novos preços recordes um meio de mostrar ainda mais sua posição social (i.e. efeito Veblen). Um espiral inflacionista é, então, iniciado.

Assim, a explosão do número de milionários no mundo não ficou sem consequência sobre a evolução dos preços e do mercado. Enquanto em 1987 a Forbes deduzia 140 milionários, em 2014 essa cifra era 10 vezes superior. Segundo o World Wealth report, a parte das obras de arte no seio dos investimentos ditos “de paixão” efetuados pelos indivíduos mais afortunados se elevava a 22%¹³. A multiplicação dos milionários aliada à importância das compras de arte em seus investimentos de paixão contribuiu para o crescimento do número de leiloeiros que intervêm em níveis de preço elevados. Enquanto no alvorecer do milênio somente uma centena de compradores no mundo era suscetível de gastar mais de 5 milhões por uma obra de arte, a partir de então o número desses compradores explodiu para 1000 até mesmo mais (ADAM, 2014), e sua origem geográfica se diversificou largamente. Se convém evitar toda generalização precipitada e o efeito Veblen não é necessariamente o motivo primeiro da compra do conjunto dessas novas levas, ainda acontece que em certos casos a motivação seja patente, como destacava Harry Bellet na ocasião da compra pelo milionário chinês Wang Jianlin de Claude et Paloma, um Picasso de 1950, por 28,1 milhões de dólares durante uma venda considerada como de qualidade relativa segundo os especialistas¹⁴, e assim, mesmo que a estimativa inicial julgada como irracionalmente elevada era de 12 milhões de dólares: “Não é mais um Picasso, é um Wang Jianlin... E é uma primeira explicação para esses preços delirantes” a casa de venda revelou o nome do comprador, então é porque ele queria que se soubesse. Dessa forma, alguns se dão notoriedade¹⁵.

Quando o motivo especulativo aparece

Enfim, a defasagem entre o valor artístico e de mercado é alimentada por um terceiro fator, a especulação. Para o especulador, o valor fundamental da obra pouco importa. Ele pode adquirir conscientemente obras super cotadas, a partir do

¹³ World Wealth Report, Capgemini RBC Wealth Management. Os outros investimentos paixão são: coleção de luxo (automóveis, barcos, etc.), outros bens de coleção (vinho, moeda, antiguidades, etc.), investimento em esporte (equipes, cavalos de corrida etc.), joalheria, diversos (membro de clube, viagens, instrumentos musicais, armas, etc.).

¹⁴ A venda era aquela ‘da coleção’ do marchand Krugier à propósito da qual Isabelle de Wavrin destacava « que se tratava menos de pedaços amorosamente escolhidos que de acumulação não vendidos », Le Quotidien de l’art, 6 novembre 2013.

¹⁵ Harry Bellet, Le Monde, 21 novembre 2013.

momento em que ele antecipar que outras pessoas estarão dispostas a comprá-las no dia seguinte ou mais adiante por um preço ainda bem superior. Notemos que esse jogo pode funcionar entre especuladores sem que haja sequer ingênuos entre os compradores. Segundo Keynes, o efeito é tal “que não é necessário que haja no público vítimas para encher o bolso dos profissionais; a partida pode ser jogada entre os profissionais”, e o economista compara, então, a especulação a um jogo de cadeira musical afirmando que “podemos encontrar nesses jogos o acordo e o sabor mesmo que todo o mundo saiba que há um velho garoto em circulação ou que no momento em que a música para, alguns se encontram sem cadeira” (KEYNES, 1969, 168).

Uma das condições necessárias à especulação, além da existência de antecipações na elevação reside na liquidez do mercado, i.e. o número e a frequência das transações devem ser elevados, para que o risco corrido pelos operadores não seja elevado demais e que eles possam também realizar rapidamente seus negócios. Os artistas cuja produção é quantitativamente elevada constituem, assim, uma presa potencial para os especuladores. No caso de Jacob Kassay, a frescura das obras aparecidas no mercado, revendidas no segundo mercado pouco tempo após sua realização (dois anos ou mesmo um), com diferenças de preço consequentes, apresenta todos os sintomas de ações especulativas.

455 ■

O destino das bolhas e do mercado

Que se trate da tulipomania do século XVII, dos caminhos de ferro no Oeste americano no XIX, ou ainda a bolha Dot.com em 2000, toda bolha especulativa parece destinada a explodir. Parece inevitável que “a exuberância irracional” característica dos comportamentos especulativos encontre em um momento ou outro em seu caminho um pequeno pedregulho que a desvia e a conduz a se engajar em uma dinâmica depressiva. Parece, na verdade, pouco realista que o otimismo imoderado que conduz os atores a antecipar uma elevação dos preços perdure, a probabilidade é grande que cedo ou tarde um evento venha a perturbar seu belo otimismo¹⁶, fazendo-os brutalmente olhar outro dia a defasagem existente entre o valor fundamental do bem submetido à especulação e seu preço de mercado. Uma vez que a inversão das antecipações se opera, tanto o mimetismo informacional como o efeito de distinção favorecem a formação de antecipações de baixa, segundo uma lógica cumulativa similar àquela que havia inicialmente conduzido a sua elevação.

No mercado da arte, o fenômeno de bolha e sua virada resulta de uma análise ainda mais complexa. Na verdade, não somente é difícil prever a evolução do humor do mercado, mas além disso, em certas situações, a informação artística, teoricamente que garante o valor fundamental da obra, pode ser enviesada. Assim, não poderemos mais falar propriamente da bolha, já que o valor artístico aumentará para vir, se não se juntar, ou ao menos se aproximar do valor econômico. Tal é o caso quando os membros das instâncias de legitimação emitem sinais para atestar a

¹⁶ Isso pode ser por exemplo o anúncio de lastimosos lucros obtidos pelas casas de leilão, apesar das cifras de negócios proveitosos ou de qualquer outro evento. A mesma informação negativa fornecida podendo efetivamente retornar as antecipações ou não, em função do ‘humor do mercado’ e da permeabilidade dos atores nesse momento preciso da chegada de uma informação desse tipo.

456 ■ qualidade de um processo artístico¹⁷, não em razão de suas convicções profundas e do interesse que eles dão ao trabalho desenvolvido pelo artista, mas antes porque eles entram no jogo de interesses. Esses comportamentos colocam questões de fundo quando os atores implicados devem ser os representantes do interesse geral. Em um contexto de estreitamentos dos créditos, reconheçamos que, para uma instituição pública, é grande a tentação de organizar uma exposição em torno de um artista mediático, no qual o conservador não acredita necessariamente, mas que proporcionará um número elevado de entradas ao museu, e para a qual uma rica galeria e/ou um rico mecenas dividirão as despesas de realização das obras monumentais produzidas para a exposição. Que crédito dar, então, a esses sinais de legitimação artística? Mas a instituição pública não é a única em causa. A fundação instituída por um rico colecionador se beneficia de vantagens fiscais em razão de seu engajamento em relação ao interesse geral. As transformações produzidas na indústria do luxo nos anos 1990 – constituição de grandes grupos e aumento da clientela – deram nascimento a novas estratégias, marcadas pela necessidade de conservar aura e distinção, e conduziram a uma aproximação com a arte contemporânea. Quando esta se encontra instrumentalizada e declinada através dos 4P do marketing: product (produção de bens de luxo assinados por artistas) / price (segmentação dos preços em consequência) / place (butiques, lugares de exposição) / promotion (desfiles, performances, campanhas de publicidade gravadas por artistas), pode-se observar com circunspeção a constituição de uma fundação dedicada à arte contemporânea, e seu engajamento a favor do interesse geral, ainda mais que a potência financeira desses ricos colecionadores lhes permite estimular a informação mediática e acelerar os processos de reconhecimento (e.g. recordes de leilão), em acordo com outros atores, quando não se trata de especulação.

Ainda que convenha respeitar a presunção de inocência, notemos que as tentações são grandes e colocam questões de fundo quanto ao funcionamento do mercado da arte, ao papel da instituição como “garantia” do valor artístico, e ao papel crescente do poder financeiro. Na mitologia grega, Ulisses se segurava em seu mastro para evitar que se deixasse seduzir pelo canto das sereias, no seio do mundo da arte, ajudaria se alguns corrimões fossem inventados.

Referências

ADAM, Georgina. **Big Bucks**, Lund Humphries, 2014.

AKERLOF G. The Market for “Lemons”: Quality Uncertainty and the Market Mechanism, **Quarterly Journal of Economics**, 84 (3), 1970.

ARTHUR, Brian W. 1989, Competing Technologies, Increasing Returns, and Lock-In by Historical Events, **The Economic Journal**, 99 (394) <<https://doi.org/10.2307/2234208>>

¹⁷ E, assim fazendo contribuem para fazer entrar o nome do artista na história da arte.

KEYNES J. M., **Théorie Générale de l'Emploi de l'Intérêt et de la Monnaie**, Payot, Paris, 1969 1ère éd. 1936, p. 168.

MARSHALL, A., **Principes of Economics**, 8ème édition, Macmillan, Londres, 1966, 1ère édition en 1890.

MOULIN R. **L'artiste, l'institution et le marché**, Paris, Flammarion , 2009.

MOUREAU N., SAGOT DUVAUROUX D. Les conventions de qualité sur le marché de l'art, d'un académisme à l'autre ?, **Esprit**, Octobre. 1992

JIMENEZ M. **Qu'est ce que l'esthétique**, Gallimard, 1997

PILES, Roger De. **Cours de peinture par principes**, Gallimard, 1989.

VEBLEN, Thorstein. **Théorie de la classe de loisir**, Gallimard, 1970.

WHITE, Harrison ; WHITE , Cyntia. **Canvases and Careers**, The University of Chicago Press, 1993.

457 ■

Publicado em <<http://laviedesidees.fr/> 3 de abril de 2015>

Recebido em 28/08/2017 Aprovado em 02/10/2017

Práticas artísticas em novas matrizes de subjetividade ou a internet como fator de fissuras no sistema da arte

MARIA AMÉLIA BULHÕES

■ 458

Maria Amélia Bulhões tem Doutorado na Universidade de São Paulo, USP (1990), pós-doutorado nas Universidades de Paris I, Sorbonne e Politécnica de Valencia. Professora e orientadora do PPG Artes Visuais, UFRGS, pesquisadora 1A do CNPq, líder de Grupo registrado. Pesquisa com ênfase em relações sistêmicas da arte contemporânea e suas articulações com a internet. Seus últimos livros foram: *Pela Arte Contemporânea* (2017), *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil* (2014) e *Web arte e Poéticas do território* (2011). Manteve por três anos coluna semanal sobre artes visuais no jornal online Sul 21. Faz curadorias, entre as quais se destacam: *Pro Posições*, MARGS, 2017 e *Web arte Bienal de Curitiba*, 2013. Atualmente é presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, ABCA. Mais informações: <http://www.ufrgs.br/artereflecoes/site/>

■ RESUMO

Análise da obra de artistas que, trabalhando em interação com a internet, apresentam novas matrizes de sensibilidade, atuando nas fissuras no sistema da arte contemporânea no Brasil. Exploramos três eixos dessa produção: o envolvimento com temas e comportamentos originários das práticas em rede, a utilização de uma visibilidade advinda da e-imagem e o compromisso crítico social que assume problemáticas das notícias divulgadas nos meios de comunicação on-line. Destacamos o caráter pós-midiático dessas obras e sua inserção no circuito artístico, mais além da web arte.

■ PALAVRAS-CAVE

Pós mídia arte, sistema da arte, e-imagem, arte e internet no Brasil, arte contemporânea.

■ ABSTRACT

Analysis of the work of artists who, working in interaction with the internet, present new sensitivity matrices, acting in the fissures in the contemporary art system, in Brazil. From these works explore three axes of this production: the involvement with themes and behaviors originating from the network practices, the use of a visibility derived from the e-image and the critical social commitment that assumes problems of the news divulged in the online media. Highlight the post mediatic character of these works and their insertion in the artistic circuit, beyond the web art.

459 ■

■ KEYWORDS

Post media art, art system, e-image, art and internet in Brazil, contemporary art.

Embora a internet tenha sido disponibilizada ao público recentemente (na segunda metade da década de 90) ela hoje faz parte do universo comunicacional mundial, transformando a forma de pensar e se relacionar, definindo novos valores e padrões de comportamento. Os trabalhos pioneiros de arte em rede são de 1996, produzidos por Olia Lialina e Vic Kosik, no Brasil, Celso Reeks e Thiago Boud'hors criaram, em 1997, *Lands Beyond*, considerado um dos iniciadores da web arte¹ no País e reconhecido mundialmente. Ainda que emergindo precocemente, a prática da web arte no Brasil não se desenvolveu quantitativamente nem qualitativamente na proporção das práticas internacionais neste meio. O caráter experimental da produção nacional, localizada fundamentalmente em espaços acadêmicos, restringiu seu alcance a um público menor e muito especializado, sem atingir o campo tradicional da arte nem o grande público da internet. A falta de apoio institucional, e mesmo empresarial, reduziu esta produção aos centros de pesquisa de arte e tecnologia.

¹ Considera-se web arte trabalhos produzidos com ferramentas da internet e utilizando, preponderantemente este meio em sua difusão.

A arte, como uma categoria de produtos e práticas sociais que se definem a partir de um “...conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos, por eles mesmos rotulados como artísticos, e, também, pela definição dos padrões e limites da Arte para uma sociedade, ao longo de um período histórico” (BULHÕES, 2014 p. 15), desde a sua instituição como campo, vem atuando na construção e na preservação de sua autonomia. A arte contemporânea, entretanto, tem alargado os limites do campo artístico, com cruzamentos e hibridismos que problematizam e tencionam esta autonomia, levando alguns autores a falar em pós- autonomia ou heteronomia. Dentro desse novo âmbito da arte contemporânea deve-se considerar a presença de artistas que, usando múltiplas mídias disponíveis², têm lidado com a internet em seu trabalho, abrindo um campo específico de problemáticas para a arte contemporânea.

Nos cruzamentos com esse dinâmico e complexo meio de comunicação, esses artistas conectam diversas realidades que coabitam o mundo atual, lidando com matizes de sensibilidade que operam fendas do sistema da arte. Ao exporem o meio on-line, lidam com uma nova subjetividade, que desestabiliza e ao mesmo tempo alimenta o campo artístico. Atuando de forma crítica na sociedade da cultura de massas, eles criam novos diálogos e possibilidades comunicacionais, e interagem com críticos, pois seus trabalhos são expostos em galerias e instituições museológicas, ganham prêmios, bolsas e entram no mercado

A construção de um novo olhar: visualidades compartilhadas e em fluxo

Como observou Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 1989)³, a superação dos padrões clássicos de representação exigiu a construção de um novo olhar, e essa foi a grande mudança implementada pela modernidade em termos de artes visuais. De forma semelhante, acredito que a produção artística contemporânea promove profundas alterações na visualidade moderna, e as tecnologias digitais concorrem de forma significativa para que se estabeleça um novo regime escópico⁴. Este novo regime visual penetra profundamente no campo artístico, em diálogo com uma nova subjetividade que se desenvolve na sociedade contemporânea.

Muitos artistas que produzem seus trabalhos a partir dos recursos da internet trazem para o meio de arte a visualidade da e-imagem, com seus fluxos e instabilidades. Este é o caso de Giselle Beiguelman (1962, São Paulo/SP), com um trabalho explora intensamente imagens urbanas, captando os fluxos da cidade em seus diferentes aspectos. Em *Paisagens Ruidosas* (2013-2016), a artista realiza um processo de captura e edição de imagens no celular, em situações de trânsito nos mais variados contextos [aviões, salas de espera, táxis, aguardando ligações telefônicas etc.], com diferentes aplicativos: Satromizer, Glitch Lab, GLTCH, Glitché, entre outros. Produzida com diferentes modelos de iPhone, a série desdobra-se em diversas plataformas e formatos, Tumblr [Glitchorama], posts no Instagram e um

² Esses trabalhos que, mesmo em estreita conexão com a internet, saem do meio online para invadir diferentes espaços, são considerados por muitos autores *Pós mídia arte*.

³ O autor desenvolve essa idéia no texto *A Instituição da Anomia*, publicado no livro *O Poder Simbólico*, Difel, Rio de Janeiro, 1989.

⁴ Jose L. BREA utiliza esse termo no texto *Cambios de Regime Escopico: Del Inconciente óptico a la E-image*, in *Estudios Visuales*, n.4, Madrid, enero 2007.

arquivo no Flickr. Nestas diferentes plataformas é possível acompanhar o desenvolvimento do processo de trabalho. A série é um convite para enfrentar paisagens urbanas, partindo da desordem como paradigma essencial para sua fruição. Dois elevados – o Minhocão, em São Paulo, e a extinta Perimetral, no Rio – materializam o que ela define como "estética da obsolescência". Faz parte do projeto uma instalação em que se ouve o estampido da demolição da Perimetral, mas som e imagens estão dessincronizados.

A artista e o ruído, ou acidente, provocado pela defasagem dos registros no celular em relação aos programas usados para filmar e editar, incorporando a formação dessas fissuras visuais de nossa realidade, não mais integrada e harmoniosa como pretendia a concepção iluminista. A artista, que está inserida no sistema da arte, participando das bienais de SP e Bahia, de exposições em galerias e outras instituições artísticas como Galpão VB e Caixa Cultural, estabelece uma crise na visualidade moderna do circuito artístico. Entretanto, para se integrar nesse circuito, ela precisa sair do meio on-line e materializar suas imagens em diferentes meios, como impressão em jato de tinta sobre papel, *backlights*, videoinstalações, etc... Com suas paisagens urbanas, embebidas na estética do ruído e da obsolescência (glitch), promove com seu trabalho uma renovação na visualidade, assumindo a arte contemporânea.

Beiguelman, que se dedicou preponderantemente à web arte nos seus primeiros trabalhos, mesmo mantendo uma continuidade em sua produção, hoje insere-se em um fenômeno que se diferencia dos tempos heroicos, quando o uso da internet era algo *underground* e alternativo. Naquele momento ela se voltava para experiências comunicacionais, colocando-se como uma possibilidade de fuga dos controles alienantes da cultura de massas. Hoje, integrada como um novo paradigma da comunicação, a internet apresenta outros desafios aos artistas que, como Giselle buscam esse meio, conscientes de sua integração em ideologias e meios de controle dos grupos dominantes. Trabalhar nas fissuras do sistema da arte, evidenciando suas contradições frente a presença avassaladora dos novos meios comunicacionais, tem sido o caminho adotado. Bastante híbridas, essas propostas artísticas exploram as possibilidades tecnológicas e interativas e estabelecem conexões entre o mundo real e o mundo virtual de forma fluida, complexa e expandida a públicos mais amplos.

De forma semelhante, João Castilho (1978, Belo Horizonte/MG) trabalha a estética da internet se apropriando das imagens disponíveis na rede para elaborar seus trabalhos. Em *Morte Súbita* (2012), uma videoinstalação com nove canais em *loop*, 3'42", os vídeos são retirados da imprensa televisiva, no YouTube. Todos os vídeos envolvem situações de conflitos, em que a primeira camada é uma imersão em alguma cor do próprio vídeo, e a segunda é a situação em si. Os nove vídeos são colocados lado a lado, apresentando situações diferentes, que no final são alinhadas pela hora do tiro. O artista explora as inúmeras possibilidades criadas pela cultura *open source* que respondem às demandas da sociedade contemporânea, em busca de compartilhamento, em um mundo estereotipado e segmentado, onde os grandes relatos faliram. Ele, como muitos outros, realiza suas críticas a partir do estabelecimento de redes de interesse e de intercomunicação aberta. Sua prática artística inscreve-se no espaço coletivo que cria situações de experimentação e condições inéditas de recepção, respondendo à crise do autor com o fomento da

inteligência distribuída. Em outro trabalho, *Erupção* (2013), realiza uma videoinstalação com seis TVs de tubo, seis media players, 4'23", em loop, em que novamente capta vídeos da internet, edita-os utilizando *zooms*, *loops* e cortes. Mostra vários ônibus queimando em São Paulo e outras cidades brasileiras, jogando com a ambiguidade do ato de queimar ônibus, que pode ser visto tanto como um ato de terrorismo quanto como um ato insatisfação social, de reivindicação e protesto. Seu trabalho foge ao tipo mais tradicional de objeto artísticos, entretanto o artista já fez exposições nas galerias Celma Albuquerque e na Zipper, participou do projeto Rumos Itaú e de uma residência na FAAP, além de obter as bolsas Funarte e Pampulha. Assim, pode-se dizer que ele desenvolve uma forma de trabalho que se apropria da produção anônima disponibilizada na rede, incorporando seus temas e imagens ao circuito tradicional da arte.

Jose Luis Brea⁵, ao analisar o que ele denomina Cultura RAM, afirma que são as redes de conexão as responsáveis pela produção de conhecimento e não mais as estruturas de armazenamento de dados. Dessa forma, os inúmeros nós de circulação e transferência de informações que se observam na rede são os verdadeiros produtores da cultura. A sociedade da comunicação estabelece novas relações de trabalho e novas formas de estruturar o pensamento, e as artes visuais não estão fora desse debate. A cultura atual dirige-se a uma tendência eminentemente relacional, em que as práticas artísticas se tornam primordialmente políticas, abandonando o regime de mercado, para se integrar às novas economias de distribuição. A possibilidade de que qualquer indivíduo ou grupo, utilizando-se das tecnologias disponíveis, crie seu lugar de arte na rede, inserindo-se em um sistema de relações específicas, abre frestas nos controles sociais. O uso da internet é um meio de se apropriar das experiências do mundo atual, incorporando o cotidiano tecnológico em suas reflexões. Beiguelman e Castilho não se mantêm na rede *on-line*, extrapolam suas práticas para outras mídias artísticas mais aceitas pelas galerias e instituições. Com essas diferentes estratégias, eles ampliam as perspectivas comunicacionais de suas obras e, ao mesmo tempo, articulam possibilidades de obter reconhecimento dentro do sistema da arte.

Os *selfies*, um fenômeno da cultura *on-line* que penetra no circuito artístico

As instâncias de difusão, que no reconhecimento artístico desempenham um importante papel na contemporaneidade, se organizam em um circuito globalizado, que articula os críticos e curadores, assim como as instituições museológicas. Atores e instituições, juntos, constituem o discurso e o lugar oficial da arte. Tudo que é produzido, difundido, comentado e vendido como arte, em algum momento passa pelo reconhecimento de algumas dessas instâncias. A internet não é considerada um lugar de consagração de arte, entretanto nela têm se gestado novos valores e novos processos de circulação que, quando apropriados por artistas, abrem fissuras no circuito tradicional. Isso pode ser observado no uso dos *selfies*, autorretratos repetidamente postados nas redes sociais, que evidenciam uma cultura do Eu e da autoexposição, estimulada pela cultura da participação nos meios *on-line*. Esse

⁵ BREA, Jose Luis. *Cultura RAM*. Gedisa, Barcelona, 2007.

tema da cultura de massa vem sendo incorporado no circuito elitista da arte, de forma mais radical aos mais diluídos exemplos que podem ser encontrados.

Aleta Valente (1986) Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha no RJ, desenvolve uma obra que se alimenta especialmente de elementos da baixa cultura que se esparrama pela internet, desfrutando de um espaço de exposição do qual não disporia fora desse meio. Assim, em *@ex_miss_febem* (2015-2016), a artista criou um perfil fictício/avatar/personagem no Instagram, onde postava *selfies* do próprio corpo seminu. A artista usava para se retratar contextos urbanos da periferia do Rio de Janeiro, locais que escolhia para mostrar o cenário nada glamoroso da vida suburbana, ao contrário das cenas que costumam ser divulgadas como “cartões-postais” da cidade turística. Com essas imagens ela discute os limites do corpo feminino em exposição nas redes sociais, utilizando o celular como dispositivo e a plataforma como meio. O uso de imagens consideradas grosseiras ou mesmo agressivas aos valores morais tradicionais, inserindo um universo periférico e marginal, ocasionou que, no final de 2016, por denúncias de usuários incomodados com as imagens, seus perfis do Facebook e Instagram fossem bloqueados. Entretanto, a artista foi indicada ao Prêmio PIPA 2017, um dos tradicionais fóruns de reconhecimento do circuito artístico nacional, e, além disso, Valente participa de exposições em galerias. Neste caso em particular, apesar de a artista ter formação em artes visuais, ela se vale de uma tendência eminentemente relacional da comunicação *on-line*, em que as práticas culturais se tornam primordialmente políticas, abandonando o regime de mercado, para se integrarem às novas economias de distribuição. A possibilidade de que qualquer indivíduo ou grupo, utilizando-se das tecnologias disponíveis, crie seu lugar de arte na rede, inserindo-se em um sistema de relações específicas, abre frestas nos controles sociais.

Trabalhando de forma menos agressiva aos valores do *status quo*, mas bastante questionadora dos padrões de comportamento feminino, Laís Pontes (Fortaleza/CE, 1981), que vive e trabalha em Londres, desenvolveu o projeto *Born Nowhere* (2013-2016). São autorretratos feitos pela artista e modificados digitalmente, onde transforma suas feições construindo diferentes personalidades para si. O projeto, que pode ser relacionado ao trabalho de Cindy Sherman, ao discutir os estereotipados papéis da mulher na cultura de massa, utiliza plataformas de mídia sociais como base de interação para a construção de personagens virtuais. Assim, após a construção de uma nova autoimagem, ela convida os usuários do Facebook a compartilhar pensamentos e interpretações referentes à personagem publicada. A artista cria um ambiente de interação entre os seus personagens e os usuários da internet, que se tornam coparticipantes do projeto, abrindo para seu projeto possibilidades de experiência sem limitações socioculturais. Posteriormente, Pontes faz uma compilação dos comentários dos usuários participantes do Facebook e constrói uma biografia para sua personagem. As respostas dos usuários são influenciadas pelos estereótipos visuais de cada personagem (cabelo, maquiagem, roupa, postura etc.). A artista desencadeia o que os psicanalistas conceituam como “projeção”, pois, com base em suas próprias memórias e experiências, o internauta tende a projetar o contexto em que ele próprio se insere, que ele mesmo vivencia, suas realidades e suas fantasias, e que a artista usa para construir seu personagem. Nos

últimos anos, com o advento da web 2.0⁶ e das mídias locativas⁷, práticas participativas dos internautas vêm tomando um grande impulso, sendo muito usadas para os artistas realizarem seus experimentos poéticos. Neste trabalho, a artista vai revelando histórias íntimas e pessoais de cada participante, que terminam por se confundir com a própria estética da publicidade. Trata-se, portanto, de um projeto de interferência no espaço público por uma ação gerada a partir do ciberespaço. Em um processo coletivo, são redesenhados os intercâmbios do real com o imaginário. Pontes, com a exploração dessas novas ferramentas, abre questões bastante contundentes sobre identidade no mundo das *selfies* e das redes sociais.

Também trabalhando sobre *selfies* e o universo da autorrepresentação na internet, Felipe Cama (Porto Alegre/RS, 1970), que vive e trabalha em São Paulo, apresenta *Imagens Surradas* (2014), sob a forma de um vídeo de 4'33'', composto por 2.773 *selfies* apropriadas do Instagram. As imagens passam rapidamente como flashes, de modo que não há como se concentrar em cada foto. Quanto mais o vídeo chega ao seu fim, mais as imagens se esvaecem, permitindo ver as camadas se sobrepondo e misturando.

A internet consolidou a visualidade do inacabado, com imagens que se desdobram no simples ato do usuário de clicar o *mouse*, que se processa pela sobreposição e alternância de camadas ou superfícies, sem que uma elimine a outra. Nenhuma imagem é permanente, mas está sempre em devir, deslocando a ideia de finalização e fechamento, pois uma página é captada em um momento e será outra no próximo, sempre em mutação. É um processo de adição que potencializa a comunicação e dinamiza o resultado, cuja visualidade Felipe Cama explora no campo da arte. Neste trabalho, o artista põe em xeque a possibilidade de individualidades na sociedade de massa, ao evidenciar a homogeneidade e o padrão dessas imagens. O que seria uma afirmação do Eu se mostra como uma preponderância do massivo, e a estética da internet invade o ambiente de museus e galerias, uma vez que Felipe Cama é representado pela galeria Leme, onde fez exposições individuais, e em seu currículo apresenta participações em mostras coletivas com curadorias de Emanuel Araújo, Felipe Chaimovich e Tadeu Chiarelli.

Esses artistas encontram na internet, uma realidade de nosso dia a dia, um mundo de alternativas em que é possível escolher caminhos e fazer descobertas. As diferentes conexões e os olhares compartilhados que a rede possibilita ampliam o potencial de diálogo e de experiências ativas que essa arte pode estabelecer com os mais diferentes territórios, e que assim abrem frestas e impulsionam mudanças no sistema da arte.

A interatividade, prevista em alguns desses projetos, redefine os papéis do autor e do receptor, fazendo desaparecer a figura passiva do espectador. Isso porque, na maioria dos casos, não há um resultado previsível e controlado, e o desenvolvimento dos trabalhos depende, em grande parte, das decisões do usuário, a partir das inúmeras alternativas de trajetos propostos pelo artista, estabelecidos, *a priori*, na programação de *software* utilizada. O que faz esse tipo de proposta

⁶ Termo criado em 2004, para designar um conjunto de serviços em plataforma, envolvendo aplicativos baseados em possibilidades de uso participativo sob forma de comunidades, sem a necessidade de um maior conhecimento das tecnologias da informação.

⁷ Também conhecidas como mídias móveis, ou seja, equipamentos de comunicação que permitem seu uso em trânsito, como celulares, Ipad, Ipod e outros.

Arte política perpassada pelos conteúdos dos meios de comunicação on-line

A apropriação crítica de inúmeros conteúdos que circulam na internet, sem controle ou hierarquias, pode constituir modos de reagir aos processos de homogeneização que se verificam no âmbito da cultura de massa. Podem apresentar, ainda, agenciamentos que subvertem a ordem estabelecida, através de práticas de produção de visualidade que reclamam a dissolução das fronteiras hierárquicas da arte. Por fim, favorecem a criação de formas de subjetivação que oportunizam ao seu receptor desenvolver um questionamento dos modos e instrumentos de politização do espaço da visualidade, realizando experiências de socialização e produção de comunidade.

O desenvolvimento dos processos comunicacionais no mundo atual e a desterritorialização da indústria cultural são fatores importantes que influenciam a expansão sem precedentes do universo da arte que se vivencia hoje. Essa mudança qualitativa e quantitativa implicou alterações que trouxeram significativas redefinições do papel da arte num contexto social marcado por um crescimento acelerado da população e pela massificação da cultura. A experimentação de novas estratégias torna possível descobrir papéis políticos na visualidade contemporânea, comprometendo-se com seu espaço e seu tempo. São produções que emergem das tensões e contradições da sociedade, tentando responder aos desafios que esta lhes coloca, construindo uma visualidade que se atualiza constantemente com os avanços tecnológicos, mas que não deixa de se articular às realidades locais. Assim, a arte politicamente engajada, tão cara ao modernismo dos anos 1920, veste novas roupagens. Ela se apresenta no sistema da arte expondo conteúdos disponíveis em rede, trabalhando-os de forma a tensionar sentidos e reacender o papel crítico-social da arte.

Isso é o que faz Traplev (Roberto Moreira Junior, 1977, Caçador/SC), que vive em Recife, em seu trabalho alimentado pelas contradições dos discursos das mídias. Em *Autorefletíveis* (2015), ele apresenta uma coleção de frases e imagens, em dois vídeos em looping aleatório, em duas telas LCD no chão, encostadas verticalmente à parede, com duração aproximada de sete minutos. Elas foram selecionadas pelo artista através de um aplicativo de web. Foram selecionadas aproximadamente 50 frases geradas pelo app com o Facebook de Traplev. O artista posta muito sobre escândalos e a situação política junto com coisas banais (como a maioria dos usuários).

Em *Equivalência absurda na sala 3* (2015), ele realiza instalações e intervenções utilizando uma seleção e a edição de conteúdos que sampleou (são imagens e manchetes) e que utiliza em diferentes dispositivos. Com informações da mídia massiva e outras notícias de contra-história e contracomunicação, expõe ideias e pensamentos de contravenção, crítica e registro do absurdo da realidade, expondo contradições do momento histórico no Brasil. De forma semelhante, em *Retrato com e sem propina* (2016), Traplev reage ao impulso das múltiplas manchetes que denunciavam as muitas delações e propinas dentro e fora do governo federal a partir de março de 2016. Ao realizar o registro e a edição desses conteúdos, o artista flagra o processo subliminar com que a mídia opera para defender seus interesses em uma campanha de desestabilização do governo que se mostrava parcial e duvidosa. Um outro projeto, *Alfabeto Flúor*, surgiu no impulso de registrar o

momento histórico brasileiro a partir do ponto de vista da crítica e de reflexões que partem do princípio do questionamento a essa operação jurídica que inaugura um novo Estado de Exceção no Brasil, a partir de maio de 2016, com a votação no Congresso Nacional sobre o impedimento da presidenta da República, eleita democraticamente por mais de 54 milhões de eleitores brasileiros. Neste trabalho, as placas, contendo cerca de dez letras e ou números, podem ser manipuladas na parede. Em sua primeira versão ele foi exposto na forma de dois cavaletes contendo quatro letras e ou números, produzida para a exposição apresentada em agosto na Casa Triângulo, em São Paulo, e uma segunda versão do mesmo projeto foi produzida para sua exposição individual na Sé Galeria, em São Paulo. As intervenções começaram a ser produzidas a partir do contexto da crítica política em meados de abril de 2016. Compõem esse conjunto textos críticos de diversos autores como Eliane Brum, Vlademir Safatle, Leonardo Boff, entre outras fontes, como Wikipédia, Constituição Federal de 1988 etc. Em cada texto foi colocada uma letra ou um número aleatório na intenção de formar um alfabeto visual com números e outras formas e marcas gráficas.

O vácuo da informação é o corpo do trabalho do artista, que explora o inconsciente coletivo (político, social, cultural, artístico etc.) em termos de reflexões e ilusões. O trabalho reflete sobre os clichês de nossos tempos, trazendo-os para o campo estético. Com isso, mesmo fazendo permanecer a linguagem comunicacional dos novos meios, cobra do público posicionamentos em diversos níveis. Traplev traz para o sistema da arte essa problemática dentro de uma abordagem crítica que está modificando mentalidades dentro dele, uma vez que o artista já ganhou o prêmio Marcantonio Vilaça – PIPA, Bolsa Funarte, participou da Bienal do Mercosul e de importantes residências no Brasil e no exterior, além das exposições em galerias já anteriormente comentadas. Renova e atualiza, com a linguagem das mídias *on-line*, a prática da arte política.

Considerações finais

As bases da construção da autonomia do campo artístico foram bastante analisadas por Bourdieu, que estudou a formação deste na modernidade, entretanto a contemporaneidade nos coloca novos desafios. Evidenciam-se conexões com o mundo real e cruzamentos com diferentes áreas de conhecimento, o que levou alguns autores a apontar o que denominam pós-autonomia e ou heteronomia. Essa arte, que se mistura e se contamina, perde em autonomia para o campo, mas ganha expansão e penetração em outras áreas da sociedade. A internet, por seu intenso potencial de interferência em diferentes circunstâncias do mundo contemporâneo, ao fazer parte dos inúmeros fatores responsáveis por essa crise de autonomia, deve ser melhor observada. Neste estudo, o foco de análise está dado no contexto brasileiro, mas o mesmo está ocorrendo no âmbito internacional, e a escolha de artistas locais se deve ao fato de favorecer a identificação de suas conexões dentro de um cenário que nos é mais conhecido.

Nesta análise, apresentam-se as novas matrizes de sensibilidade com que lidam os artistas que trabalham a partir da internet, organizadas em torno de três grandes tendências: envolvimento com temas e comportamentos originários das práticas em rede, utilização de uma visualidade advinda da e-imagem e

compromisso crítico social que assume problemáticas das notícias divulgadas nos meios de comunicação *on-line*. Essas matrizes podem ser observadas em trabalhos de artistas que, sempre ligados à internet, utilizam diferentes mídias e se incorporam ao sistema da arte, expondo em galerias e museus, ganhando prêmios e participando de inúmeras de suas instâncias. A questão que se coloca, entretanto, é sobre as possibilidades e limites dessas práticas em termos de interferir realmente no sistema da arte. As transformações que a disseminação da internet implementa no mundo contemporâneo apontam para uma possível democratização. O seu fácil acesso e as inúmeras possibilidades de explorar a conectividade favorecem manifestações coletivas, e suas flexibilidade e amplitude de ação possibilitam driblar os controles dominantes. Essa produção utiliza, desenvolve e estabelece novas formas de relação com o público, rompendo, de alguma maneira e dentro de certos limites, com as tradicionais hierarquias do sistema da arte. Entretanto, esse novo território é uma zona de risco. O artista e sua obra podem ter esvaziadas suas intenções mais radicais ao serem absorvidos pelo mercantilismo e o elitismo do sistema da arte, mas podem, pelo contrário, desenvolver uma arte mais participativa, excêntrica, pouco segura, que escapa na maioria das vezes ao controle social e à autoridade do sistema. Os desafios estão aí, criar é correr riscos.

467 ■

Referências

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Difel, 1989

BREA, Jose Luis. **Las três eras de la imagen**. Madri, Akal, 2010

_____. **Cambios de regime escópico: del inconsciente óptico a la e-image**, in **Estudios Visuales**, n4 Madrid, enero, 2007.

_____. **Cultura RAM**. Barcelona, Gedisa, 2007

_____. **El tercer umbral: Estatuto de las praticas artisticas en la era del capitalismo cultural**, Madrid, CENDEAC, 2004.

BULHÕES, Maria Amélia; FETTER, Bruna; RAUPP, Bettina; ROSA, Nei Vargas. **As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil**, PAlegre, Zouk, 2014.

PRADA, Juan Martin. **Otro tempo para el arte**. Questiones y comentários sobre el arte actual, Madri, Sendemia, 2017.

_____. **Praticas artísticas e internet em la época de las redes sociales**, Madri, Akal, 2015

Recebido em: 15/06/2017 - Aprovado em 21/08/2017

Colecionadores, coleções particulares e o mercado brasileiro de arte contemporânea¹

DAYANA ZDEBSKY DE CORDOVA

Dayana Zdebsky de Cordova é antropóloga, mestre pela Universidade Federal do Paraná, doutoranda pela Universidade Federal de São Carlos. Pesquisa arte contemporânea desde a graduação, passando por ações de/na rua; editais e a formação institucional do artista e, agora no doutorado, mercado de arte contemporânea a partir do colecionismo. Fora da academia, como antropóloga, dedicou-se a pesquisas na área do patrimônio imaterial e material urbano. É coautora dos livros *Alfaiatarias em Curitiba* (2009), *Pelos trilhos: paisagens ferroviárias de Curitiba* (2010), *As muitas vistas de uma rua: histórias e políticas de uma paisagem* (2014). Como produtora, atuou em diferentes projetos relativos às artes contemporâneas cênicas e visuais. É coautora do livro *Conversas sobre arte* (2015), que traz entrevistas com diferentes atores das artes visuais residentes em Curitiba.

¹ O presente artigo baseia-se em uma pesquisa de campo realizada entre os anos de 2012 e 2016, referente ao projeto de pesquisa "Especular Arte" que desenvolvo em meu doutorado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de São Carlos (PPGAS/UFSCar), em grande parte realizado graças à uma bolsa concedida pelo Conselho Nacional de Pesquisa Científica (CNPq). Considera, ainda, experiências de pesquisas anteriores, relativas à dissertação "As artes visuais e seus fluxos..." (CORDOVA, 2010), à monografia "Flânerie..." (CORDOVA, 2006) e ao projeto do livro "Conversas sobre arte" (BURIGO, CORDOVA, 2015). Ele é a versão escrita da palestra proferida dia 07/06/2017 no Instituto Ling, em Porto Alegre/RS, dentro do projeto "Cultura em Miniciclos", com o tema "Colecionismo e arte". A palestra foi realizada a convite de Lucas Ribeiro, ao qual sou grata pela provocação para traçar as reflexões aqui apresentadas. Agradeço também a Nei Vargas da Rosa pela oportunidade de publicar este artigo e pela leitura cuidadosa do mesmo.

■ RESUMO

O colecionador, no contexto das artes visuais contemporâneas, é uma figura poderosa e, para muitos, misteriosa. Para além do que o estereótipo do rico excêntrico (ou, mais recentemente, no Brasil, do corrupto recebedor de propina ou que lava dinheiro), os colecionadores são diferentes entre si, desde suas capacidades financeiras para aquisição de obras às suas relações com a arte, passando por diferentes motivações para adquirir e colecionar obras. O presente artigo é uma reflexão introdutória sobre o colecionismo e coleções feita a partir de uma pesquisa etnográfica sobre o mercado brasileiro de arte contemporânea, realizada descontinuamente entre os anos de 2012 e 2016.

■ PALAVRAS-CAVE

Colecionador, coleção, obra de arte, artista, mercado.

■ ABSTRACT

The collector, within the context of the contemporary visual arts, is a powerful and, for many, mysterious figure. Beyond the stereotype of the eccentric rich (or, more recently, in Brazil, the corrupt recipient of money bribes or money launderer buying art), collectors are different amongst themselves, both in their financial capacity to buy works as well as their relationship with art itself, in addition to their different motivations for acquiring and collecting works of art. This article is an introductory reflection on collecting and collections stemming from an ethnographic research on the Brazilian contemporary art market performed discontinuously between the years of 2012 and 2016

469 ■

■ KEYWORDS

Art collector, art collection, work of art, artist, art market.

Em se tratando de mercado de arte, particularmente do mercado de arte contemporânea, a figura do colecionador é poderosa e, para muitos leigos, misteriosa. Dentro do sistema da arte², mais especificamente do sistema das artes visuais contemporâneas³, o mercado de arte é território de uma *expertise* bastante específica. Dúvidas, sombras e, principalmente, desconfianças daqueles que não têm intimidade com esse mercado, pairam sobre ele. No contexto brasileiro, isso aparece

² A imagem de um sistema da arte aqui acionada e que ecoa por este volume da "ouvirOUver" é, hoje, utilizada por diferentes atores das artes visuais para referir-se ao "conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmo rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico" (BULHÕES, 2014, p.15 e 16). Muitos de meus interlocutores afirmam que a autora citada, Maria Amélia Bulhões, foi a primeira a acionar tal conceito no Brasil em sua tese no início da década de 1990, em diálogo com os escritos de Pierre Bourdieu sobre o campo artístico e de Howard Becker sobre o mundo da arte.

³ Essa especificação é relativa à compreensão de que o sistema das artes visuais não corresponde a totalidade da arte, assim como reconhece a pluralidade existente dentro das artes visuais contemporâneas.

particularmente em sistemas locais de arte⁴ que têm, nas palavras de seus especialistas, um “mercado de arte pouco consolidado”⁵. Se o colecionador – utilizo aqui o termo no masculino não por mera convenção de nossa língua, mas porque, em sua grande maioria, dentro do escopo de minha pesquisa, tratam-se de homens (brancos) – já é uma figura desejada e ao mesmo tempo distante, inalcançável, para grande parte dos atores da arte contemporânea em locais onde o mercado de arte se faz mais presente (no caso brasileiro, Rio de Janeiro e, principalmente, São Paulo), ele o é ainda mais nas cidades periféricas ao mercado – mesmo que nelas habite, em geral não é nelas, ou com vendedores nelas sediados, que faz suas aquisições.

O poder do colecionador de arte para o mercado reside, em parte, na sua presença como cliente preferencial das galerias. Trata-se de alguém que, ideal e potencialmente, realiza compras frequentemente e, de acordo com a expressividade/reconhecimento de sua coleção, é capaz de valorizar artística e financeiramente aquilo que adquire. Seu investimento enquanto um comprador especializado pode funcionar como indício e lastro da qualidade de obras e artistas. São clientes valiosos dentro do mercado de arte, protegidos por seus provisos, com quem podem manter relações de fidelidade, comprando obras de arte apenas com eles. Galerias de pequeno porte têm poucos colecionadores em sua cartela de clientes e, como as demais, não os expõem a qualquer um (como, por exemplo, uma pesquisadora antropóloga não atuante no mercado), seja para não incomodá-los com curiosos ou pessoas não galeristas desejosas de vender obras de arte, seja para não correr o risco de migrarem para outras galerias. A discrição e um certo segredo fazem parte das estratégias de negócio da arte contemporânea, assim como a exposição e a publicização de certas situações ou informações (como acontece, por exemplo, quando os galeristas acionam o nome de certos colecionadores e suas respectivas aquisições para fomentar novas vendas).

Este artigo concentra-se nos colecionadores particulares de arte contemporânea, pessoas físicas – incluindo aquelas que porventura criaram pessoas jurídicas para abrigar suas coleções, mas que partiram de coleções particulares⁶. Não me refiro aqui a outras tantas possibilidades de colecionismo de arte contemporânea, como as coleções afetivas de artistas, construídas com obras de arte ganhas

⁴ Aciono aqui a imagem de sistemas locais de arte pautada em minha pesquisa de campo, cujos atores em inúmeros momentos distinguiram retórica e conceitualmente uma arte paranaense, uma arte brasileira ou latino americana. Mais do que uma questão de escala, esses locais parecem possuir características específicas em sua produção artística. Penso, ainda, na afirmação do antropólogo Clifford Geertz (1997) que, na década de 1980, colocava que todo sistema de arte é necessariamente local. Mas há locais tidos como mais totais ou globais que os demais, enquanto outros locais são mais locais. É o caso, por exemplo, quando os atores pesquisados se referem à arte produzida em Nova York como arte contemporânea, à arte produzida na cidade de São Paulo como uma arte contemporânea brasileira e a arte produzida em Curitiba como arte paranaense (ver mais em CORDOVA, 2016 e FIALHO, 2011, dentre outros).

⁵ Por mercado de arte pouco consolidado compreende-se aquele mercado que não é significativo, equilibrado, frente ao sistema das artes visuais – onde, por exemplo, a atuação dos museus, as leis de incentivo à cultura e seus editais mobilizam grande parte da economia relacionada às artes visuais (para mais discussões sobre leis de incentivo ver CORDOVA, 2010 e ROSA, 2014). O mercado de arte é centrado em cidades consideradas grandes centros econômicos, muito embora esses centros do mercado possam se deslocar contextualmente com grandes eventos, como as feiras de arte (mais sobre feiras de arte, ver FETTER, 2014 e 2016; mais sobre mercado de arte em grandes centros brasileiros ver STOCCO, 2016; BERTOLOSSI, 2015 e sobre a discussão de localidades X centros em uma escala internacional a partir da experiência brasileira, ver FIALHO, 2011, dentre outros).

⁶ E trata-se, mais do que um artigo sobre coleções e colecionismo, de um artigo que pensa as narrativas sobre coleções e colecionismo que circulam no mercado brasileiro *mainstream* de arte contemporânea.

ou trocadas entre amigos (e que explicitam suas redes de relações no mundo da arte); ou coleções de coisas que os artistas fazem para compor obras de arte, como as peças que Cildo Meireles utilizou em "Desvio Para o Vermelho"; ou mesmo colecionadores fictícios, como o Duda Miranda, de Marilá Dardot (MIRANDA, 2007), dentre tantos outros.

Apesar do recorte acima apresentado, dentre os colecionadores pesquisados, os modos de colecionar, estratégias e motivações são diversos. Alguns são compradores compulsivos de arte, dizem adquirir obras obsessivamente. E isso pode chegar a ser patológico e demandam cuidados terapêuticos. Outros, veem na compra de arte uma forma de investir dinheiro, compram e revendem a curto/médio prazo. Alguns investidores, inclusive, têm ações no Brasil Golden Art (BGA), fundo de investimentos e participações (FIP) atrelado à Bolsa de Valores de São Paulo (Bovespa). Existem também pessoas que veem no colecionismo uma espécie de atividade redentora frente a grandes infortúnios da vida, às experiências avassaladoras como a morte de um ente querido. Tem gente que, a partir de sua experiência de colecionismo, dedica-se integralmente à arte trabalhando na organização de feiras, abrindo galerias ou institutos. Outros, a partir de seus trabalhos com arte, começam a colecionar (*"não posso vender aquilo que eu não compraria"*⁷, me disse um vendedor). Tem também quem compre obras de arte para *"construir-se socialmente como alguém"*. Algumas pessoas escolhem e compram arte "sozinhas", sem a consultoria direta de nenhum outro expert que não os galeristas. Outras, recorrem a serviços de curadores e advisers da arte. Certos colecionadores gostam de comprar obras direto dos artistas, em seus ateliês. Outros criticam tal prática *"por desrespeitar o sistema da arte"* e afirmam só comprar em galerias. Outros, ainda, como pudemos acompanhar recentemente na operação Lava Jato encabeçada pela polícia federal e pela figura do juiz Sérgio Moro, ou no famoso caso da coleção do Banco Santos, capitaneada por Edemar Cid Ferreira⁸, têm na arte uma forma de lavar dinheiro de caixa dois e de propina.

Uma pequena anedota me foi contada bem no início de minha pesquisa de campo. Nunca consegui confirmá-la, mas a tenho sempre em mente: em uma entrevista perguntaram ao diplomata Gilberto Chateaubriand, dono de umas das maiores coleções de arte brasileira moderna e contemporânea, o que era preciso para ser um colecionador. A resposta foi precisa: *"Dinheiro"*. Outra anedota: estava um senhor artista em uma conversa com o filho e referiu-se a alguém como rico. Questionado sobre quão rica essa pessoa seria, respondeu: *"Tão rico que coleciona obras de arte"*. Nesse caso o colecionismo não é apenas índice de riqueza, mas de uma riqueza mesmo dentre os parâmetros de riqueza. E essa, me parece é uma das principais imagens que temos dos colecionadores: pessoas muito ricas. E ela efetivamente corresponde a boa parte deles.

Mas nem todos os colecionadores são milionários ou super-ricos. Existem aqueles que, funcionários públicos, classe média (muitas vezes alta), ao invés de comprar uma segunda casa, fazer uma poupança ou gastar seu dinheiro com

⁷ As citações em itálico e entre aspas ao longo do texto referem-se a fontes orais.

⁸ Parte da coleção da massa falida do Banco Santos foi leiloadada no final do ano passado, arrecadando quase 12 milhões de reais, 50% a mais que o valor inicial das (GAZZONI, 2016), em plena crise política e econômica. A coleção de arte era bastante eclética, de torsos romanos à contemporâneos chineses, passando pela arte moderna e contemporânea brasileira (o banqueiro Edemar Cid Santos também colecionava outras coisas, como documentos históricos e móveis – GONÇALVES FILHO, 2016).

(outros) “luxos”/marcadores de riqueza, preferem *“ter uma vida modesta e comprar arte”* e, assim, nas palavras de um deles, *“coleccionar amigos”*. Conheci um colecionador nesse perfil que, segundo ele, fez parte de suas aquisições obras de artistas que, sem dinheiro, o procuravam oferecendo seus trabalhos para conseguir pagar o aluguel, por exemplo. *“Eu não troco o fogão há anos. Não guardo dinheiro, eu não quero comprar imóveis. Tudo o que ganho gasto em arte”*. Outro colecionador que, hoje, tem uma empresa de design e presta serviços para artistas dando suporte à produção de suas obras (soluções de materiais e estrutura, ou executando determinadas peças), desde os tempos em que trabalhava como montador em exposições troca seu trabalho pelos dos artistas que, por vezes, veem nessas trocas a única forma de pagar por seus serviços. E tem os casais de professores universitários que compram obras com pagamento parcelado – e que hoje têm trabalhos que valorizam tanto que não poderiam comprá-los novamente – ou que colecionam gravuras, que costumam ser as mais acessíveis dentro do mercado. E *“mesmo comprando obras baratas”*, informou um amigo de um desses casais, *“vivem quebrados por causa da arte”*. E completou: *“Ainda bem que não sofro desse mal”*. Tem também a coleção daquele engenheiro que se define como *“classe média média”* que, nas décadas de 1970 e 1980, começou a comprar obras de arte *“para ajudar os amigos artistas, sempre ferrados de grana”*. Tornou-se colecionador, mas parou de comprar arte nos anos 2000 porque a prática ficou financeiramente insustentável – além de ter *“deixado de ser besta”*, segundo ele mesmo, referindo-se ao deslumbramento que sentia outrora em ser o centro das atenções de galeristas e a artistas já que, afinal, era um comprador de arte ativo.

Até aqui, falei sobre como a figura do colecionador tem diferentes motivações para comprar arte e como, embora boa parte daqueles que conheci sejam pessoas ricas ou super-ricas, existem colecionadores de arte de classes médias médias e médias altas. Obviamente o mercado de arte não é um mercado de subsistência, identifica-se mais com o mercado do luxo e, portanto, exclui a enorme maioria dos brasileiros, mesmo dentre aqueles poucos que se interessam e consomem arte contemporânea de outras maneiras (acompanhando exposições, por exemplo)⁹.

Há uma certa lógica “nativa” de classificação dentre aqueles que compram obras de arte que diferencia compradores, colecionadores e investidores e que é replicada em muitas falas sobre colecionismo e coleções de arte. Tratam-se de tipos ideais (WEBER, 1982)¹⁰, definidos a partir das relações que as pessoas que compram arte estabelecem com tal aquisição – e com a própria arte. Diz respeito também ao jogo de aproximação e distanciamento entre os domínios da arte e do dinheiro. Dentro dessa lógica, o comprador de arte é aquela pessoa que compra arte sem ser necessariamente uma colecionadora. Tem por objetivo decorar sua casa (ou a de terceiros, no caso dos decoradores e arquitetos), para presentear alguém, dentre outros motivos. De um modo geral, esse comprador não é visto por

⁹ Estou pensando aqui o consumo não necessariamente no senso comum, atrelado ao pagamento de forma direta do consumidor por uma mercadoria, mas como prática também fruitiva, na esteira das reflexões da antropóloga Mary Douglas e do economista Baron Isherwood e seu livro “O mundo dos bens” (2004).

¹⁰ A ideia do tipo ideal weberiano é funcionar como uma ferramenta analítica/de interpretação do mundo cujas categorias, enquanto ideais, não existem necessariamente de “forma pura” e, na prática, confundem-se entre si. Nesse sentido, por exemplo, os colecionadores podem ser também investidores, conjugando paixão e o potencial de valorização financeira de uma aquisição sua (como, me parece, o fazem de um modo geral).

coleccionadores, galeristas e outros experts em arte como uma pessoa com um profundo conhecimento na área – mas, quanto mais ele demonstra ter esse conhecimento, mais se aproxima da figura do colecionador. Ele pode ser tanto um comprador esporádico (que vai comprar uma ou poucas obras), como um possível futuro colecionador. É, de acordo com alguns galeristas, o principal cliente de grande parte das galerias em termos de porcentagem de vendas. Segundo um amigo galerista, "as galerias de pequeno/médio porte costumam ter apenas uns dois ou três colecionadores como clientes assíduos".

O **coleccionador** é, como versamos acima, aquela pessoa que tem uma coleção e continua a constituindo, em um infindo *work in process*. Ter uma coleção tende a ser um eterno adquirir de obras. Uma crítica que ouvi¹¹ e que revela outro aspecto importante do colecionismo foi de que determinada pessoa não era colecionadora porque tinha "um álbum de figurinhas, não uma coleção". "Como assim?", perguntei. "Álbum de figurinhas, oras, ela tem um trabalho de cada artista e pronto, não compra mais do que isso". Recorrentemente, nas falas sobre suas coleções, os colecionadores enfatizam a compra de mais de uma obra de um mesmo artista, como é o caso do banqueiro e colecionador José Olympio Pereira "[...] desses contemporâneos acho difícil ter um que a gente tenha menos de 10 obras. E se não temos vamos ter, porque seguimos, compramos, etc." (palestra na SP-Arte, 13/05/2011)¹². Um colecionador, idealmente, **segue os artistas** que lhe agradam. Isso significa que ele acompanha o que o artista tem produzido, adquire seus trabalhos a fim de incentivar a carreira desse artista e reafirmar suas escolhas/apostas como colecionador, valorizando, assim, a própria coleção.

O colecionador é, dentre os compradores de arte (comprador e investidor), aquele que potencialmente tem um maior entendimento daquilo que adquire. Mas, reafirmo, assim como o comprador, ou mesmo o investidor, os colecionadores não são simétricos dentro dessa categoria, eles não têm todos os mesmos conhecimentos em arte nem os mesmos interesses. Parte significativa dos colecionadores afirma ter começado a adquirir obras sem a pretensão de formar uma coleção ou de se tornar colecionador. Começaram "*comprando uma ou outra peça*" para decorar suas casas, ganhando um ou outro trabalho de presente de alguém, comprando certas obras porque apaixonaram-se por elas ou porque alguém sugeriu que tais trabalhos eram boas oportunidades de negócio. A partir do que muitas vezes é um primeiro contato com as artes visuais através da aquisição/posse de obras, essas pessoas narram outras aquisições e o início da construção de suas relações com as artes visuais mediadas pelo prazer de comprar arte e conviver com ela. Fala-se, então, de uma progressiva intensificação desse envolvimento a partir da ida a exposições; leitura de livros de artistas e sobre arte; do estudo da história da arte; da participação de conselhos de museus; de viagens para ver arte em bienais e feiras; das relações tecidas com artistas, galeristas, curadores, outros colecionadores. Não foram poucas as vezes que ouvi falar da intensificação desse envolvimento com arte como um caminho sem volta, uma espécie de patologia decorrente de uma metafórica picada de inseto. Frases como "*quando vi, quando dei por mim, eu tinha uma coleção*" foram recorrentes ao longo da pesquisa que embasa este artigo. Um

¹¹ A escuta neste artigo refere-se tanto a colecionadores que visitei e conversei, como aqueles que ouvi falar em eventos (como as feiras de arte) ou ainda tive a oportunidade de ler a respeito.

¹² No presente artigo, só estão identificados colecionadores cujas falas foram proferidas publicamente e foram obtidas através de uma pesquisa na internet.

galerista me afirmou: "a gente costuma dizer que um comprador de arte passa a ser colecionador quando continua comprando após decorar a casa, quando ele não tem mais espaço na parede, quando não tem mais onde colocar arte". Esse é, segundo o já citado José Olympio Pereira, o turning point da passagem do comprador de arte para o colecionador.

Salvo uma ou outra exceção, as narrativas de perceber-se enquanto colecionador, em geral, passava também por uma tomada de consciência de que se tinha um conjunto de obras numericamente significativo e que, enquanto conjunto, elas faziam "algum sentido". Ou seja, uma coleção de arte contemporânea é mais do que a soma de obras de arte, é um agrupamento de peças que dialogam entre si; que, juntas, "dizem algo", tratam de um determinado assunto, que pode ser o mais diverso (como artistas de uma geração, de uma certa localidade; um tema ou procedimento artístico específico); que formam discursos coerentes. Nesse sentido elas são, assim como as obras que as compõe, formas de enunciação. O colecionador expressa-se através de sua coleção. E talvez por isso certos colecionadores, referindo-se às pessoas que contratam *advisers* ou curadores para orientar suas compras, não compreendem como um terceiro sujeito possa fazer as escolhas de uma coleção particular. Nesse caso, há um forte vínculo entre coleção e colecionador. "É o meu gosto, sou eu que vou conviver com aquelas obras. Como eu vou delegar a aquisição das obras a um curador se sou eu que vou passar meus dias com elas? E se a pessoa escolhe algo que não me agrada, como é que eu fico?"

Mencionei acima a fala de um galerista afirmando que sabe-se que um cliente comprador de arte virou um colecionador "quando terminou de decorar sua casa [...] quando não tem mais onde colocar arte". Mas onde os colecionadores guardam suas obras? Tem quem não tenha, literalmente, um metro quadrado vago nas paredes de sua casa e guarde parte da coleção no guarda-roupa – às vezes em cima dele –, em armários na área de serviço, ou mesmo debaixo da cama. Outras pessoas criam acervos climatizados dentro de suas casas para guardar as coleções ou, ainda, verdadeiras galerias em seus jardins, como é o caso do casal Fernanda Feitosa e Heitor Martins, que são, respectivamente, criadora e diretora da SP-Arte e ex-presidente da Fundação Bienal (LONGMAN, 2015). Assim como José Olympio, tem quem compre outro(s) imóvel(imóveis) para abrigar a coleção – para um colecionador não rico, envolvido com o colecionismo "de longa data", o dinheiro para tal aquisição pode vir da venda de alguma obra que comprou há alguns anos por valores relativamente módicos, mas que atingiu preços astronômicos nos últimos tempos. Tem quem deixe (e aqueles que tentam deixar em vão) sua coleção sob comodato em algum museu que, em contrapartida à manutenção da mesma, pode(ria) exibir e emprestar suas peças a outras instituições. O contrato de comodato pode prever, ainda, a doação da coleção para o museu após a morte do colecionador. Essa é outra forma de abrir a coleção que tem o benefício de trazer ao público obras e conjuntos de obras tidos pelos atores das artes visuais como significativos e que estão nas mãos de colecionadores particulares, cuja importância justifica o investimento do estado em sua manutenção. Mas a prática do comodato, por outro lado, poderia levar colecionadores atrás de prestígio e tidos como oportunistas à montar coleções e delegarem sua manutenção ao estado. Há, ainda, colecionadores que constroem institutos para abrigar e abrir a coleção para o grande público – muitas vezes com os auxílios fiscais e de incentivo à cultura que podem

pleitear através dos mesmos. A abertura da coleção, em geral, aparece nos discursos dos colecionadores com um tom filantrópico, como uma espécie de benfeitoria à comunidade, um préstimo à sociedade, mas ela também confere prestígio à própria coleção e ao colecionador – tão dedicado à arte e com uma coleção tão significativa, que abriu um instituto, “*seu próprio museu*”. Contrariando umas das lógicas mais comuns da compra de coisas em geral, recorrentemente fala-se que uma obra escondida na casa ou no acervo de alguém não cumpre seu papel de arte; que “o colecionador é um guardião da obra de arte, mas ela é, por definição, um bem público” e, portanto, cabe a ele mantê-la disponível ao grande público. O colecionador deveria, então, zelar pela obra e emprestá-la às instituições que a solicitarem (desde que tenham condições de mantê-la bem conservada e em segurança).

Conforme colocado, uma coleção é idealizada como um eterno *work in process*. Mas ela pode acabar. Por vezes esse fim pode ser bastante trágico, como é o caso dos incêndios, nada incomuns. Um exemplo disso foi um dos primeiros episódios que vivi em campo, na ocasião de uma conversa sobre o mercado de arte organizada pela ArtRio, em meados de 2012. Logo no início da apresentação de sua palestra, Jones Bergamin (presidente da Bolsa de Artes, casa de leilões atuante no Rio de Janeiro e em São Paulo) foi avisado que o apartamento do marchand Jean Bogichi estava em chamas. O palestrante passou a informação para o público e a emoção tomou conta do ambiente. Logo depois, Bergamin, muito comovido, cancelou sua fala. O apartamento de Bogichi abrigava parte significativa de sua coleção e temia-se que ele não aguentasse tamanho golpe, pois, dizia-se naquele momento, sua paixão e dedicação às artes eram enormes e “*aquele coleção era a vida dele*”. Mais tarde soube via imprensa que a coleção de Bogichi não foi integralmente comprometida, muito embora, dentre as obras destruídas estivesse O samba, tela “pintada em 1925 por Di Cavalcanti”, principal item da coleção, que “derreteria junto com a proteção de acrílico que a amparava” (KAZ, 11/2015). Mas, frente à comoção gerada pela situação dentre as pessoas presentes na palestra de Bergamin, pude entender que havia muito mais em jogo que dinheiro – por vezes muito dinheiro – em uma coleção. Coincidentemente ou não, um ano após ver parte de sua coleção em chamas, Jean Bogichi começou a enfrentar problemas pulmonares e, passados “dois anos de internações constantes – e cada vez mais longas –, o marchand romeno morreu de embolia pulmonar em junho de 2015, aos 87 anos” (*id. ibid.*).

Não são apenas acidentes que levam ao desmanche de coleções. Para “*garantir a aposentadoria*”, ou por cansaço de cuidar da manutenção da coleção, ou por algum tipo de “*desilusão com a coisa toda*”, um colecionador pode desfazer-se de uma coleção que construiu durante décadas. Algumas vezes, casais colecionadores se separam e a coleção é desmembrada, distribuída entre o ex-casal e seus filhos, podendo também ser em partes ou integralmente pulverizada em leilões. Não raramente o colecionador morre e seus herdeiros não têm interesse em cuidar da coleção e a vendem – em geral desmembrada, obra a obra, também em leilões. Mas há também os destinos tidos como felizes para uma coleção. Talvez o mais desejado dentre os mesmos por parte significativa dos colecionadores seja sua doação para algum museu, que as manteria relativamente intactas e com seu nome original. É claro que essas doações passam pelo crivo das próprias instituições (suas diretorias e conselhos). Não se aceita qualquer coleção em qualquer

situação – o mesmo vale para uma obra específica. Ou a venda integral da coleção, ou de parte significativa dela, para algum museu (como o caso emblemático da venda da coleção de Adolpho Leirner para o *Museum of Fine Arts* de Houston, em 2007 – uma aquisição feliz para o museu e lamentada por grande parte dos atores brasileiros das artes visuais, que perderam para os Estados Unidos a coleção de arte construtiva brasileira mais importante que havia no Brasil).

Manter uma coleção sob os cuidados de um museu demanda da instituição investimento financeiro para a manutenção do acervo (que precisa ser climatizado, por exemplo), para a segurança, contratação de experts, dentre outros. Muitos atores da arte contemporânea questionam doações de coleções privadas porque pensam os museus como instituições de interesse público responsáveis pelos processos de valoração e legitimação de obras e artistas (e colecionadores!), pela “*construção da memória*” e idealmente por representar/apresentar (me faltaram palavras melhores) determinadas questões e visões de mundo coletivas. Para essas pessoas, um museu público receber de um colecionador privado uma coleção seria, também, receber um modo de olhar particular sobre as artes, um recorte das artes específico daquela pessoa que fez a doação. Politicamente, isso significa avalar institucionalmente e publicamente tal recorte e, conseqüentemente, aquele que o fez.

Um exemplo de debate que levantou a questão acima colocada, versando também sobre o que seria uma coleção pública, gira em torno da apreensão de obras na operação Lava Jato e seu direcionamento para o Museu Oscar Niemeyer (MON), de Curitiba/PR, nos anos de 2015 e 2016. Segundo a polícia federal, as obras de arte apreendidas foram recebidas como propina pelos investigados da operação e encaminhadas, em diferentes lotes, para o MON. Na ocasião do recebimento de um desses lotes, li em minha timeline no *facebook* a seguinte postagem: “Museu do acaso. Novas coleções públicas formadas com a curadoria aleatória da Polícia Federal”. Em um dos comentários do post, Paulo Reis, curador, crítico e professor de artes residente em Curitiba posicionou-se: “Eu diria pior, é [uma coleção formada] pelo olhar do bandido... Já aprendemos com Hans Haacke que a malha discursiva da compra e venda de uma obra de arte (Courbert, Seurat...) faz parte de sua história de visibilidade” (12/08/2015). Em janeiro de 2016, momento em que nova obras apreendidas na Lava Jato eram exibidas na segunda edição de uma mostra intitulada “Obras sobre a guarda do MON” (a outra edição esteve em cartaz de abril a novembro de 2015), Reis escreveu um novo *post*, que resume bem não apenas o posicionamento de vários atores das artes visuais sobre o caso, mas também conceitua o que seria, segundo muitos deles, uma coleção para um museu público:

[...] O texto de apresentação da diretora-presidente [do MON], presente no site do museu, afirma que “o museu cumpre a sua missão no sentido de preservar e abrigar coleções de arte e também de democratizar seu acesso aos visitantes”. Dois grandes problemas de entendimento colocam-se aí. Primeiramente não há uma compreensão do que seja uma coleção, ao menos na acepção que interessaria a um museu de arte. Uma coleção é um agrupamento de obras estabelecido por razões históricas, artísticas e culturais e o que se exhibe ali é um

ajuntamento de obras usadas em operações financeiras, anuladas em seu valor cultural e transformadas unicamente em 'commodities', e isto, em minha opinião, jamais poderia ser denominado de coleção. O segundo ponto é o de que democratizar o acesso à arte não significa unicamente a presença física das obras numa sala de exposição, mas o acesso intelectual e crítico às obras de arte e a seus sistemas de significação e representação (essa sim, uma das maiores missões de um museu) [...]. (Paulo Reis, postagem no *facebook* realizada em 16/01/2016).

Falta versar aqui sobre o terceiro tipo ideal da sociologia nativa dos compradores de arte: o **investidor**. Investidora é aquela pessoa que adquire obras de arte para revendê-las. Seu objetivo, ao contrário do colecionador, não está “*na arte em si, mas no dinheiro*”. Esse comprador, dizem, não se interessa pela qualidade artística do que compra, mas pelo seu potencial de lucro, não compra arte por paixão, mas pelo dinheiro. Fala-se de obras retiradas do mercado primário e lançadas cerca de três meses depois no mercado secundário¹³. Se o colecionador é a figura mais desejada pela galeria, o investidor é o oposto: o cliente que deve-se evitar, aquele em cujas mãos nenhum artista quer ver suas obras, a pessoa que, por colocar rapidamente os trabalhos no mercado secundário de arte, é acusada pelos demais atores do sistema, em especial pelos próprios artista, de entender mais de mercado do que de arte. O termo investidor foi acionado, em muitas das falas sobre colecionadores que acompanhei ao longo dos últimos anos, como uma categoria acusatória. Nas palavras de José Olympio, “*arte tem que ser comprada por paixão, [...] pelo prazer [...]. Você conviver com o negócio só pela perspectiva de investimento é uma droga*” (José Olympio Pereira, 13/05/2011). Uma droga porque seria equivalente a, segundo o próprio Olympio, dirigente de um banco de investimentos, comprar uma ação, colocar a cautela na parede da sala “*e todo dia ficar olhando aquele negócio*” (*id. ibid.*), que vai te lembrar o tempo todo que você é um investidor. Nesse caso, o que olhamos, nos vê, nos mostra sua perspectiva de nós mesmos (DIDI-HUBERMAN, 2014).

Finalizo o presente trabalho com um parêntese sobre a posse de obras de arte e a onomástica das coleções. “*Ontem eu vi um Demian Hirst*”, “*Estou vendendo uma [Beatriz] Milhazes*” ou “*Ganhei um Cildo Meirelles*”, são exemplos de falas passíveis de serem ouvidas no contexto da arte contemporânea. Essas pessoas não estão necessariamente dizendo que viram o Demian Hirst, estão vendendo a Beatriz Milhazes ou ganharam o Cildo Meirelles versão miniatura: elas se referem aos trabalhos desses artistas. E elas os fazem porque, de certa maneira, os trabalhos fazem parte dos artistas: há uma contiguidade entre os artistas e suas obras, os artistas parecem se distribuir através das mesmas. Nesse sentido, a obra de arte tem uma aura (*id. ibid.*) e ela é humana. Misturam-se, assim, nas obras de arte, pessoas e coisas. E, ao contrário do que afirmava Marx, nesse caso, os humanos não se objetificam frente as coisas, mas podem tornar-se super-humanos produtores de superobjetos (dadas as demandas de reconhecimento da especificidade e extraordinariedade dos artistas e daquilo que produzem). Colecionadores

¹³ Por mercado primário de obras de arte, compreende-se o mercado da primeira venda/compra de uma peça. Por mercado de arte secundário, o mercado de revenda de obras de arte (leilões, galerias de arte moderna – que trabalham com artistas já falecidos).

idealmente seriam outros super-humanos, capazes de reconhecer a extraordinariedade de artistas e obras de arte e com capital para adquirir obras de arte. Se eu estiver certa e obras de arte forem os artistas distribuídos em coisas, um colecionador não coleciona “apenas” trabalhos de arte, mas os próprios artistas (em minha mente ecoa a frase de um colecionador que me afirmou: “*não coleciono arte, coleciono amigos*”). As coleções, por sua vez e em geral, recebem o nome de seus proprietários, daqueles que selecionam e reúnem coisas/pessoas e que as colocam em relação. Se a mesma lógica onomástica que acionei em relação aos artistas for aplicável aqui, as coleções tornam-se, mais do que conjuntos de coisas, extensões dos colecionadores. E veremos que, assim como uma obra de arte, uma coleção é, para boa parte dos atores do mercado, uma construção e, nesse sentido, uma autoria, cuja ação do autor é selecionar e colocar lado a lado coisas/artistas/ideias, construindo relações entre artefatos produzidas por terceiros e, através dessas relações, produzindo suas formas de enunciação. A coleção parece ter algo de íntimo, de pessoal, de intransferível. Se uma obra de arte é uma criação, uma coleção também o é. Assim como as obras são pensamentos, as coleções também o são. Se “a pintura pensa” (DIDI-HUBERMAN, 2012), a coleção pensa também.

■ 478

Referências

BERTOLOSSI, Leonardo. **Arte enquadrada e gambiarra**. Tese. São Paulo: USP, 2014.

BULHÕES, Maria Amélia. “O sistema da arte mais além da sua simples prática”. In: BULHÕES, Maria Amélia... [et. al]. **As novas regras do jogo**. Porto Alegre: Zouk, 2014, p. 15-43.

BURIGO, Juliana; CORDOVA, Dayana Zdebsky de. **Conversas sobre arte**. Curitiba: Máquina de Escrever, 2015.

CORDOVA, Dayana Zdebsky de. **Artes visuais contemporâneas e seus fluxos**. Dissertação de mestrado PPGAS/UFPR. Curitiba: 2010. Disponível em <<https://goo.gl/A1UoXZ>> Acesso: 20 janeiro 2016.

_____. **Flânerie**. Monografia. Curitiba: DEAN/UFPR, 2005.

_____. **[Sem Título]**. Relatório de qualificação. São Carlos: PPGAS/UFSCar, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**. São Paulo: Editora Escuta, Editora Fapesp, 2012.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2014.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

FETTER, Bruna W.. “A emergência de novas latitudes no mundo das artes” In: **Visualidades**, mar. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/fG9TFD>> Acesso: 19 outubro 2015.

_____. "Um bom negócio". In: BULHÕES, Maria Amélia... [et. al]. **As novas regras do jogo**. Porto Alegre: Zouk, 2014, p. 105-134.

FIALHO, Ana Letícia. "O Brasil está no mapa?". In: **A arte e suas instituições** [site], 27 maio 2011. Disponível em <<https://goo.gl/iJoc63>> Acesso: 20 junho 2017.

GEERTZ, Clifford. "A arte como sistema cultural". In: **O saber local**. Rio de Janeiro: Vozes, 1997, p. 142-181.

GONÇALVES FILHO, Antonio. "Leilão de coleção de arte a massa falida do Banco Santos tem raridades". In: **O Estado de São Paulo**, 13 novembro 2016. Disponível em <goo.gl/TqBM2A> Acesso 20 junho 2017.

KAZ, Roberto. "O samba vive". In: **Revista Piauí**, novembro 2015. Disponível em <<https://goo.gl/1i8pRX>> Acesso: 08 outubro 2016.

LONGMAN, Gabriela. "A vida cercada de arte de Fernanda Feitosa". In: **Casa Vogue**, 02 março 2015. Disponível em <<https://goo.gl/u84ctn>> Acesso: 20 junho 2017.

479 ■

MIRANDA, Duda. **A coleção Duda Miranda**. Belo Horizonte: Rona Editora, 2007.

ROSA, Nei Vargas. "O Estado e o empreendedorismo do sistema da arte". In: BULHÕES, Maria Amélia... [et. al]. **As novas regras do jogo**. Porto Alegre: Zouk, 2014, p. 45-76.

STOCCO, Daniela. **O mercado primário de arte contemporânea no Rio de Janeiro e em São Paulo**. Tese. São Paulo: UFRJ/IFCS.

WEBER, Marx. **Ensaio de Sociologia**. Rio de Janeiro: LTC, 1982.

Recebido em 15/06/2017 - Aprovado em 04/08/2017

A centralidade das colecionadoras no sistema da arte brasileiro

NEI VARGAS DA ROSA

■ 480

Nei Vargas da Rosa é doutorando em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, com mestrado no mesmo Programa. Sua pesquisa de Mestrado, intitulada *Estruturas emergentes do sistema da arte: instituições culturais bancárias, produtores e curadores*, teve capítulo premiado no Edital Brasil Arte Contemporânea, Economia da Arte, organizado pela Fundação Bienal de São Paulo. Participa com capítulo no livro *As Novas Regras do Jogo: o sistema da arte no Brasil*, Editora Zouk, 2014. Já esteve a frente da direção dos Departamentos de Difusão Cultural da Pró-Reitoria de Extensão e de Educação Patrimonial da Secretaria do Patrimônio Histórico, ambos da UFRGS, implantou e coordenou o setor educativo do Santander Cultural. Atualmente coordena o Programa Educativo da 11a. Bienal do Mercosul.

■ RESUMO

O artigo apresenta um grupo de mulheres colecionadoras de arte moderna e contemporânea destacadas não só pelas coleções de arte que formaram ou continuam formando, abrangendo do início do século XX até o presente. Elas atuaram e atuam em museus e eventos no Brasil e no mundo, ocupando cargos em conselhos e presidências, ou até mesmo criando suas próprias instituições. Nesse sentido, o objetivo é colocar em evidência a abrangência da atuação de mulheres a partir de suas coleções de arte, suas inserções no sistema da arte e suas participações na constituição da História da Arte no Brasil.

■ PALAVRAS-CAVE

mulheres, colecionismo, artes visuais

■ ABSTRACT

The article presents a group of women collectors of modern and contemporary art highlighted not only by the art collections that formed or continue to form, covering from the beginning of the twentieth century to the present. They have acted and act in museums and events in Brazil and the world, occupying positions in council and presidencies, or even creating their own institutions. In this sense, the objective is to put in evidence the comprehensiveness of performance of women from their art collections, their insertion in the art system and their participation in the constitution of Art History in Brazil.

481 ■

■ KEYWORDS

Women, collecting, visual art

Mapeando o território

O colecionismo como abrangente plataforma de análise, fértil campo investigativo e importante fonte disseminadora de conhecimento parece ter entrado de vez no universo acadêmico brasileiro nos últimos anos. Em número modesto, embora crescente, o tema tem sido submetido ao escrutínio de pesquisadores e pesquisadoras, convertendo-se em dissertações, teses, artigos e congressos nacionais e internacionais. Também em museus e centros culturais consagrados, mostras curatoriais protagonizadas por coleções públicas e privadas ganham significativo destaque na mídia e relevante fluxo de público. De fato, tais instrumentos ampliam o debate e auxiliam na compreensão da importância do colecionismo e sua potência como agrupamento de objetos formados por eleição, que ordenados revelam conjuntos de valores, significados e representações de identidades culturais que ajudam a construir entendimentos sobre as formas de ser e estar no mundo.

No entanto, ainda que seja sólida a história do colecionismo de arte praticado por mulheres no Brasil, pode-se dizer que são raros os instrumentos de difusão da importante contribuição que muitas delas têm feito para o desenvolvimento do sistema da arte e da própria constituição da História da Arte. Prática em que os homens também se pretendem hegemônicos, no colecionismo as mulheres possuem uma representatividade que parece existir discretamente em decorrência das formas como se constituem as narrativas e processos de visibilidade. Por exemplo, ao buscar no Google o termo colecionadora de arte, encontra-se poucos *links*, em geral matérias jornalísticas, como uma exposição da colecionadora espanhola Helga de Aveal¹, que ocorreu na Pinacoteca de São Paulo; a divulgação de um curso sobre colecionismo que Ana Magalhães², professora da USP, ministrou na Casa Select, em São Paulo; o anúncio de evento beneficente organizado pelas colecionadoras Angela Akagawa e Cleusa Garfinkel³, no Centro Brasileiro Britânico de São Paulo; e uma curiosa notícia dando conta de que Tina Knowless⁴, mãe da cantora Beyoncé, coleciona obras de artistas africanos e afro-americanos.

No exterior, percebe-se um movimento que tem ampliado o conhecimento sobre a importância das colecionadoras na construção do sistema da arte. O livro *Great Women Collectors*, de Charlotte Gere e Marina Vaizey, de 1999, traz figuras como Catarina da Rússia, Helena Rubenstein, Coco Chanel, além de atrizes, socialites e ricas mecenas, todas colecionadoras de arte e detentoras de acervos valiosos. *Women Patrons and Collectors*, de Susan Bracken, Andrea M. Gáldy e Adriana Turpin, da Cambridge Scholars Publishing, de 2012, revela um universo rico de patronas e colecionadoras entre os séculos XVI e XIX na Europa. A Frick Collection, nos Estados Unidos, publicou *Power Underestimated: American Women Art Collectors* em 2011, com a Marsilio Editori e a Università Ca' Foscari Venezia, resultado do congresso internacional de mesmo nome realizado em 2008.

No Brasil, felizmente com pouco esforço, são encontrados exemplos de coleções de arte conduzidas por mulheres que merecem destaque pela representatividade que possuem. Em geral, elas são afinadas ao seu tempo não só pelas importantes coleções constituídas, mas também pela atuação decisiva nos âmbitos social e político como agentes que efetivamente produziram transformação em realidades sociais. Cada uma a seu modo e de forma muito potente, participaram e participam ativamente da construção de movimentos com impactante repercussão na vida de outras mulheres, bem como encabeçam ações definidoras do modelo de funcionamento do sistema da arte no Brasil.

É oportuno esclarecer que o conceito de sistema da arte utilizado neste artigo foi concebido pela professora e pesquisadora Maria Amélia Bulhões em sua tese de Doutorado, na Universidade de São Paulo, defendida em 1990. Segundo a autora, sistema da arte é um “conjunto de indivíduos e instituições responsáveis

¹ Disponível em <http://www.obeiijo.com.br/eventos/colecao-de-arte-contemporanea-e-exibida-na-pinacoteca-12771992>. Acesso em 20 agosto de 2017.

² Disponível em <https://www.select.art.br/ana-magalhaes-colecionar-arte-moderna-e-contemporanea/>. Acesso em 20 de agosto de 2017.

³ Disponível em <http://observatorio3setor.org.br/evento/mostra-une-arte-contemporanea-e-apoio-instituicoes-sociais/>. Acesso em 20 de agosto de 2017.

⁴ Disponível em http://www.huffpostbrasil.com/2017/06/06/tina-mae-de-beyonce-e-solange-e-colecionada-de-arte-e-isso-ex_a_22129082/. Acesso em 20 de agosto de 2017.

pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da ‘arte’ de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico” (BULHÕES, 1990, p. 17). Com base neste conceito, o presente artigo coloca em destaque as colecionadoras Olívia Guedes Penteado, Yolanda Penteado, Ana Carmen Longobardi, Patrícia Fossati Druck e Vera Chaves Barcellos, buscando entender suas participações no desenvolvimento do sistema da arte no Brasil. Destaca-se que não existe a intenção de oferecer uma análise crítica da atuação dessas mulheres como colecionadoras ou de suas ações no sistema da arte, e sim propor a utilização do colecionismo como ferramenta para acessar alguns exemplos potentes desta prática, fora do padrão historiográfico hegemônico centrado em figuras masculinas.

As modernistas para além de seu tempo

Nascida na fase final do Império, em família da aristocracia cafeicultora paulistana, Olívia Guedes Penteado não foi somente uma colecionadora de arte. Ela atuou fortemente no apoio a artistas, esteve envolvida com a criação de instituições e eventos culturais inovadores e na constituição de uma memória cultural do Brasil, além de haver se posicionado na linha de frente da luta pela conquista do voto feminino em 1932.

D. Olívia, como era chamada, pertencia à família dos Barões de Pirapitinguy, ricos cafeicultores de Campinas, tendo vindo ao mundo no ano de 1872. Como de costume entre as famílias ricas da época, recebeu educação em casa, com professores particulares. Ainda adolescente, quando os pais fixaram residência em São Paulo, tomou contato com o canto lírico e a poesia nos saraus promovidos em sua casa, prática social recorrente nas famílias endinheiradas que acabou servindo como sua porta de entrada para o mundo das artes. Casou-se aos 16 anos com seu primo, Inácio Leite Penteado, e teve duas filhas, Caroline e Maria. Depois de uma passagem por Santos, o casal mudou-se para a Rua Conselheiro Nébias, no bairro Campos Elíseos, em São Paulo, onde construiu um refinado palacete, frequentado por artistas e intelectuais nos famosos saraus promovidos por D. Olívia.

Em 1902, o marido adoentado foi buscar tratamento na Europa, fixando residência com a família num amplo apartamento da Avenue Hoche, em Paris. Nesse período, D. Olívia incorporou em sua rotina os “mardi de Mme. Penteado”⁵, saraus que transformaram sua casa na embaixada brasileira extraoficial, já que eram frequentados por diplomatas e importantes personalidades do meio artístico-cultural. Com a desistência de encontrar cura para a doença do marido, voltaram ao Brasil em 1913. No ano seguinte, Inácio deixava D. Olívia viúva antes da I Guerra Mundial iniciar. Ela aguardou o grande conflito bélico acabar para regressar ao seu apartamento parisiense e lá permanecer para mais uma longa temporada, retomando os encontros das terças-feiras à tarde, desta vez ainda mais disputados por importantes figuras das artes.

Nessa segunda fase em Paris, até o regresso definitivo ao Brasil em 1924, D. Olívia iniciou sua coleção com obras de artistas com os quais convivia, como

⁵ SCHUMACHER, Schuma. BRAZIL, Érico Vital. Dicionário de Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001. Edição do livro em PDF, não paginada.

Picasso, Leger, Brancusi, Foujita, Delauny, Cézanne, Degas, Maria Laurencin e os brasileiros que frequentavam sua casa na capital francesa, Tarsila do Amaral (amiga que vivia em Paris), Peixoto Gomide, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Victor Brecheret, além de Oswald de Andrade, Mario de Andrade e Villa-Lobos, entre outros e outras artistas. Quando voltou ao Brasil, ela estava convertida de tal forma ao modernismo que a mansão nos Campos Elísios, decorada com objetos do século XIX, não combinava com sua coleção. Ela chamou Lasar Segall para pintar o teto de um pavilhão construído no lugar das cocheiras, local que foi decorado com móveis, esculturas e quadros contemporâneos para receber amigos e amigas nos encontros semanais.

D. Olívia Penteadó foi importante impulsionadora da cena cultural, não só pelo apoio direto a artistas, mas por estar envolvida no grupo de fundadores de uma das primeiras associações promotoras de arte, a Sociedade Pró-Arte Moderna, em 1932, que organizou o Salão de Arte Moderna a partir desse ano. A SPAM estava inserida no contexto da década de 1930, quando várias outras sociedades, clubes e grupos de artistas foram criados, sobretudo entre São Paulo e Rio de Janeiro, dinamizando as práticas, as atuações e os espaços para as expressões artísticas.

Em 1924, ela comandou uma excursão ao interior do Brasil acompanhada de um grupo de intelectuais e artistas, como “Mario e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, René Thiollier, Goffredo da Silva Teles e o poeta francês Blaise Cendrars” (DOIN, pag. 4, 2003). Esta viagem foi fundamental para que, mais tarde, Oswald Andrade constituísse um pensamento acerca do Patrimônio Cultural Arquitetônico, o que daria a Ouro Preto a certidão de nascimento de uma arquitetura brasileira, posição defendida com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN, em 1937, atual IPHAN. Pela defesa da preservação de edificações históricas, D. Olívia foi apelidada de “Nossa Senhora do Brasil”.

Além do incentivo às artes e ao patrimônio, D. Olívia atuou como verdadeira ativista política na campanha para eleição da primeira deputada federal do Brasil, a médica Carlota Pereira de Queiroz, sua amiga íntima. Uma apendicite supurada lhe causou um mês de sofrimento, levando-a ao falecimento; ela é enterrada em um dos mais impressionantes túmulos do Cemitério da Consolação, em São Paulo: uma obra de arte de Victor Brecheret intitulada “O Sepultamento”. Quase toda a sua coleção foi reunida novamente em 2002 para a exposição “No tempo dos modernistas, D. Olívia Penteadó, a senhora das artes”, com curadoria de Denise Mattar, na Faculdade Armando Álvares Penteadó. A escultura de Brancusi, *Négresse Blonde*, que figurava em sua coleção, atualmente faz parte do acervo do MoMA.

Vale destacar que a fortuna de D. Olívia era decorrente de um período marcado pela decadência da economia de exportação centrada na cafeicultura, em crise face à queda dos mercados internacionais pós-1929 e à superprodução interna do produto, favorecendo a criação de novas forças políticas e econômicas nas quais se inseria a instalação do capitalismo industrial e, por consequência, o incremento do mercado interno de forma lenta e gradual. O Estado Novo, com Getúlio Vargas na presidência, surge como resultado de movimentos reformistas que buscavam soluções para a crise do café e o modelo agro-exportador conduzidos pela oligarquia latifundiária no poder desde o início do século. Como resposta, a partir de 1930, o desenvolvimento industrial passa a ter paulatino aumento no número de indústrias e consequente urbanização, com o crescimento de novas camadas sociais atreladas a este setor, como o operariado.

É também com base nesta força produtiva que se constituiu boa parte da coleção de Yolanda de Ataliba Nogueira Penteado, que pode ter sofrido influência do marido, o empresário Francisco Matarazzo Sobrinho, e de seu amigo, Assis Chateaubriand, poderoso empresário da comunicação. O trio foi responsável pela criação de instituições dedicadas à modernização de São Paulo, como o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e, posteriormente, em 1963, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

Nascida em 1903, na Fazenda Emyreio, na cidade de Leme, interior paulista, Yolanda mudou-se para São Paulo com a família aos 7 anos de idade. Como era comum na elite paulistana, recebeu educação refinada. Primeiro, foi para a Escola Caetano de Campos; depois, como interna, ao Colégio *Des Oiseaux*, onde só se falava francês. Adolescente, considerada uma princesa da sociedade, teve vários pretendentes, como Alberto Santos Dummont, cujo pedido de casamento rejeitou. Outro que teve pedido negado foi Chateaubriand, que cultivou uma paixão por Yolanda ao longo de sua vida.

A “caipirinha do Leme”, como Chateaubriand a chamava, foi parceira incansável do empresário na constituição do Museu de Arte de São Paulo, na implantação dos Museus Regionais (Olinda, Campina Grande e Feira de Santana), na organização da I Bienal de Arte de São Paulo, em 1951, e, graças ao seu empenho pessoal, o painel *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, esteve no Brasil em 1953 para a comemoração dos 400 anos de São Paulo (MANTOAN, 2015). Estes fatos mostram o relevante ativismo de Yolanda na tentativa de colocar São Paulo na condição de metrópole impulsionadora da arte e da cultura no País, assim como a inclusão desta noção no projeto desenvolvimentista de nação em curso naquele período. Yolanda e Ciccillo queriam trazer dos Estados Unidos o mecenato praticado por milionários como forma de distinção e prestígio social, tal qual John Rockefeller Jr., amigo de Yolanda, J. Pierpont Morgan e Andrew Carnegie, entre outros. Estes milionários eram gestores de seus acervos e de suas instituições museológicas. (MANTOAN, op. cit.).

Yolanda Penteado precisa ser colocada no mesmo patamar de importância das figuras comumente associadas à implantação das instituições e eventos culturais, no caso Ciccillo e Chateaubriand, que aparecem quase sempre como os responsáveis únicos quando se trata desse assunto. Já sua atuação como colecionadora ao lado de Ciccillo, Ana Magalhães, pesquisadora e curadora do MAC-USP, onde está o acervo do casal, investiga os critérios de escolha das obras e percebe especial atenção às principais tendências artísticas da época.

Ela mostra também que, para cada segmento da coleção, havia especialistas na consultoria das aquisições, tendo nomes como o artista Paulo Rossi Osir, o galerista veneziano Carlo Cardazzo, Pietro Maria Bardi - que acabou vindo para São Paulo ajudar na montagem do MASP - Sérgio Milliet, Quirino da Silva e Alberto Magagnelli. Na sua tese de livre docência, a pesquisadora revela que Margherita Sarfatti foi a principal intermediária das aquisições que Ciccillo fez para criar o acervo do MAM de SP (MAGALHÃES, 2014). E complementa, afirmando que a primeira doação ao MAC-USP veio da coleção de Francisco Matarazzo Sobrinho, composta por 429 obras nacionais e internacionais; a segunda, da Coleção de Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, em número de 19 obras estrangeiras (MAGALHÃES, 2017).

Em 2016, a exposição “Yolanda Penteado, a dama das artes no Brasil” foi montada no Solar da Marquesa, tendo como base a tese de doutoramento de Marcos Mantoan, defendida no ano anterior na Escola de Comunicação e Artes da USP, evidenciando o papel preponderante de Yolanda como gestora das artes, defendendo seu pareamento em importância a Ciccillo e Chauteaubrind na consolidação do modernismo no Brasil.

Colecionadoras no sistema da arte contemporânea

No “Dicionário histórico-biográfico da propaganda no Brasil”, consta que Ana Carmen Longobardi nasceu em Campinas, São Paulo, formou-se em artes plásticas na Escola de Artes Visuais de Nova Iorque, fez cursos de especialização na Escola Superior de Propaganda e Marketing e no MASP. De estagiária a diretora, passou por diversas agências de propaganda em São Paulo, Rio de Janeiro e Nova Iorque. Foi sócia fundadora do Clube de Diretores de Arte do Brasil, presidente do Clube de Criação de São Paulo, jurada do Festival de Nova Iorque e premiada no Festival da Sawa, ABP, Profissionais do Ano da Rede Globo, Prêmio Abril e Colunistas (ABREU, 2007). Quem não lembra das campanhas publicitárias com os seguintes jargões: “Bonita camisa, Fernandinho”; “*Não é assim uma Brastemp*”; “*Os nossos japoneses são mais criativos que os japoneses dos outros*”, “*Apaixonados por carro como todo brasileiro*”? Todos de sua criação.

Ana Carmen foi influenciada pelo pai, que desenhava e falava sobre arte e artistas, e conta que “ainda criança, ia visitar os túmulos de meus avós, e ele pelo caminho discorria sobre as esculturas dos jazigos, quem era o artista, o estilo, o material”⁶. No entanto, a influência do pai vai muito além. O contato com o universo das artes se fortaleceu no convívio que teve na loja dele, especializada em material de engenharia, desenho e pintura. Ali, ela não só conheceu papéis, telas, tintas, pincéis de excelente qualidade, mas também ouviu as conversas sobre os processos de trabalho dos clientes, que eram artistas. Esse conjunto de experiências na sua formação deve ter sido o estímulo necessário que a levou ao curso de artes visuais. Por seu gosto pelo desenho, acabou enveredando para a direção de arte na publicidade.

A noção de si como colecionadora não aparece especificamente em algum momento, pois Ana Carmen defende a ideia de que “coleccionador nasce colecionador”, está no DNA, como ela afirma na entrevista concedida ao Programa Experiência⁷, do Itaú Cultural, em 2012. O marco inicial de sua coleção se deu na compra de uma aquarela de Ismael Nery, que a fez seguir para novas aquisições de obras em papel de artistas modernistas. A arte contemporânea foi tomando seu interesse nas visitas às galerias, nas conversas com galeristas e na observação das obras de artistas que despontavam na época, como Beatriz Milhazes, Adriana Varejão, Leda Catunda e Vik Muniz, entre outros.

A atenção na produção mais recente foi aumentando e a fez participar de workshops nacionais e internacionais sobre arte contemporânea, aprimorando conhecimento e aperfeiçoando o gosto.

⁶ Em resposta a um questionário enviado por email.

⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8V4D3l-l0JY&t=35s>. Acesso em 20 de agosto de 2017.

Sobre critérios de sua coleção, Ana Carmen afirma o seguinte:

“não tenho um critério claro e fundamental que me norteia na escolha de uma obra. O aprendizado, o conhecimento, o acesso aos processos de criação do artista influenciam em muito a escolha de uma obra. A arte contemporânea causa uma certa estranheza à primeira vista, talvez este seja não um critério, mas um ponto atraente da escolha, outro a estética ou a beleza, e o prazer de conviver com a obra” .

Sobre o papel da mulher no colecionismo, Ana Carmen diz não ver distinção de gênero neste segmento. Ela defende a prática como importante impulsionadora do mercado de arte e do fomento dado ao trabalho do artista visual. Observa que este exercício implica erros e acertos, revelando ainda não saber o destino de sua coleção no futuro. Entre alguns dos nomes de sua coleção, vale destacar Mona Hatoum, Kara Walker, Marcius Galan, Eduardo Berliner, Erika Verzutti, Albano Afonso, Rosangela Rennó, Iran do Espírito Santo, Cinthia Marcelle, Vânia Mignone, André Komatsu, Nicolas Robbio e Mauro Piva. Em 2014, Ana Carmen foi eleita por unanimidade no Conselho de Administração da AXA Art Américas Corporation, assim como faz parte do Conselho Administrativo e do Grupo de Patronos da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Patrícia Fossati Druck é a mais nova das colecionadoras que constam neste texto, mas já detém o título de primeira mulher a ocupar a presidência da Fundação Bienal do Mercosul, em 2013, aos 42 anos, evento marcado pela curadoria de Sofia Hernandez Chong Cuy. Sua aproximação com a arte é decorrente do trabalho na Secretaria de Cultura de Pelotas, Rio Grande do Sul, na década de 1980, cidade onde nasceu, e na atuação como jornalista. Além disso, a colecionadora confessa: do mero interesse decorativo para a casa, evoluiu para visitas às galerias, passando para bienais e feiras até se tornar um hábito frequentar instituições de arte, ao ponto de incluir sempre em suas viagens os eventos desta natureza, como as bienais de São Paulo e Veneza e também a Documenta de Kassel.

A percepção como colecionadora não partiu dela, mas das pessoas que frequentaram sua casa durante a 9a. Bienal do Mercosul e a reconheceram como tal. Suas aquisições decorrem de gosto próprio, instintivo e intuitivo, sem estabelecer um critério rígido, mas conta que já recebeu orientações e até avaliações da coleção da Sotheby's e de seguradoras. Ao assumir a presidência da Fundação Bienal, já havia tido envolvimento no campo institucional das artes visuais, participando de comitês de aquisições da Tate Gallery, Londres, e do Centro George Pompidou, Paris, há sete anos. Nestes comitês, ela contribuiu para aumentar a coleção de arte latino-americana, propondo a indicação para os lotes de compra que eram avaliados por grupos de curadores.

A colecionadora tem em seu acervo artistas como Saint Clair Cemin, Marina Camargo, Carlos Pasquetti, Regina Silveira, Leopoldo Plentz, Júlio Ghiorzi e Iberê Camargo, além de outros artistas gaúchos; Shirley Paes Leme, Patrício Farias, Tunga e muito mais entre Porto Alegre, São Paulo e Santa Catarina. Sobre a presença da mulher no sistema da arte, Patrícia defende a ideia de que “a sensibilidade

feminina para captar e representar o mundo é privilegiada”⁹. Atualmente, faz parte do conselho da Bienal do Mercosul e do MASP. Como empresária, está envolvida na produção do azeite de oliva extra virgem UM.

Vera Chaves Barcellos completa 80 anos em 2018, dos quais 60 foram dedicados às artes visuais. Sem margem de erro, Vera deve ser considerada uma das mais importantes artistas da arte contemporânea do País, com trajetória consagrada no sistema da arte nacional e internacional. Acumula participações em bienais, como as de São Paulo e Veneza, várias exposições individuais no Brasil, Tóquio, Colômbia, Argentina e Espanha. Já as mostras coletivas a levaram a diversos países e a um número importante de exposições no Brasil.

Seu interesse por arte veio do estímulo da família para a apreciação de literatura e música, tendo cursado piano no Curso de Música do Instituto de Belas-Artes de Porto Alegre, atual Instituto de Artes da UFRGS, trocando o instrumento, aos 20 anos, pelo desejo de ser pintora. Como artista, na bibliografia que analisa o trabalho de Vera Chaves, constam nomes como o filósofo francês François Soulages, além de diversos textos de críticos, historiadores e pesquisadores de arte em catálogos de exposições e trabalhos de pesquisa acadêmica distribuídos entre Trabalhos de Conclusão de Curso, Dissertações e Teses, bem como artigos em eventos científicos.

Nas artes visuais, Vera Chaves inicia sua trajetória com a gravura, nos anos 1960. Como colecionadora, revela que o início se dá nas trocas entre os artistas: Anna Bella Geiger é um exemplo. Sua coleção também soma presentes recebidos em visitas a ateliês, caso de Mira Schendel, na década de 1970. No entanto, sua consciência como colecionadora decorre da aquisição de *Bicho*, obra de Lygia Clark, nos anos 1990. Ela diz: “agora estou começando uma verdadeira coleção. Nós já possuíamos uma coleção que, a partir daí, possivelmente, se tornou mais consciente em suas escolhas”¹⁰.

Sua coleção de aproximadamente 2.200 obras é composta por dois módulos: 900 são obras representando distintas fases de sua carreira, como o trabalho *Testartes*, que esteve na Bienal de Veneza em 1976, entre tantos outros. Algo próximo a 1.300 peças são de artistas variados, como Adriana Varejão, Antoni Muntadas, Cao Guimarães, Carmela Gross, Christo, Eduardo Frola, Elaine Tedesco, Hudinilson Jr., Lenir de Miranda, Leon Ferrari, Paulo Bruscky, Rosângela Rennó, Sol LeWitt e Waltércio Caldas, entre diversos outros nomes. Estabelecendo seus critérios para compor a coleção, afirma que “são feitas dentro de um amplo espectro do que se pode denominar de arte contemporânea. Boas ideias, qualidade estética, coerência entre intenção e execução, talvez sejam algumas entre as muitas características que direcionam as escolhas”¹¹.

Vera Chaves frisa a necessidade de um espaço adequado para a preservação e a conservação das obras, o que precedeu a ideia da Fundação Vera Chaves Barcellos, criada em 2005. Neste quesito, Vera Chaves alerta: “muitas vezes, um dos lugares mais inadequados para conservação de uma coleção é a casa do colecionador, onde raramente haverá controle das condições básicas para conservação das obras”¹².

¹⁰ Em resposta a um questionário enviado por email.

¹¹ Em resposta a um questionário enviado por email.

¹² Em resposta a um questionário enviado por email.

Ainda sobre a coleção, no site FVCB, registra a informação de que a política de aquisições e doações está articulada com o preenchimento de lacunas do acervo, e que são realizadas aquisições consideradas importantes pela capacidade de agregar valor ao conjunto da coleção. A Fundação recorre a editais para as aquisições, como o Prêmio de Artes Marcantonio Vilaça, ganho em duas edições consecutivas, possibilitando a expansão do acervo.

O mercado de arte, elemento dinamizador do colecionismo, é um componente importante a ser analisado junto às colecionadoras. No Brasil, ao longo da segunda metade do século XX, o colecionismo teve um crescimento sistemático, evidenciando-se no início na década de 1960, quando Vera Chaves iniciou sua coleção a partir das trocas de trabalhos, e recebendo forte impulso nas décadas de 1970 e 1980 (esta conhecida pelo boom provocado pela Geração 80), quando Ana Carmen iniciou a sua coleção. Os anos 1990 se originaram sob o impacto causado pela implantação do Plano Collor em meio a um processo de economia recessiva e hiperinflação. Em 1994, Fernando Henrique Cardoso lançava o Plano Real, entabulando um lento processo de estabilização da economia, com taxas de inflação controladas, disciplinamento fiscal e monetário, como também um amplo projeto de privatização, entre outras medidas que seguem o repertório neoliberal. Em meio a este cenário, o campo da arte passava por uma significativa reconfiguração, induzindo a pensar o período como sendo um marco no realinhamento do sistema da arte.

Neste contexto, artistas buscavam sobreviver diante de um quadro de falências de galerias por todo o País, o que iniciou uma desarticulação do mercado de arte, ao mesmo tempo em que um novo cenário, embasado em novas estratégias, começava a se desenhar. Surgiam as primeiras instituições corporativas, como os museus de bancos e marchands. Galeristas viravam curadores e produtores culturais, todos alicerçados no regime de eventos como um dos dispositivos de ativação do circuito. A presença brasileira no cenário internacional de arte começava a crescer ao longo dos anos 1990 em virtude do trabalho de galeristas, como Luiza Strina e Marcantonio Vilaça, que também era colecionador, que lentamente vão inserindo o País nas primeiras grandes feiras e nas instituições de prestígio, configurando, assim, uma outra possibilidade de reestruturação do circuito.

De 2000 a 2010, o País vê sua situação econômica evoluir consideravelmente, com o aumento das taxas do Produto Interno Bruto e das reservas cambiais, bem como de inflação abaixo da meta. O desequilíbrio social cai em decorrência de programas sociais e melhoram aos índices de desenvolvimento humano. Vivencia-se um considerável crescimento em todas as áreas. Neste quadro, a arte contemporânea encontra sua maturidade frente ao mercado de arte, que se profissionaliza de forma nunca vista, elevando sua movimentação interna com a abertura de novas galerias e eventos comerciais, como as feiras que iniciam atividades em São Paulo e, depois, Rio de Janeiro.

A arte contemporânea se populariza e começa a constar com mais frequência em matérias de jornais, revistas e até em abertura de telenovelas. Sua credibilidade aumenta junto a colecionadores e colecionadoras, dentre os quais Patrícia Druck, que surgem a partir de novas e variadas estratégias do meio artístico, indo de viagens de grupos a museus e ateliês de artistas nacionais e

internacionais - oferecidas cada vez com mais frequência - a cursos de História da Arte ministrados por galeristas, professores, curadores e artistas.

No mercado externo, o País alcançou a posição de *player*, condição para quem registra 1% no volume de negócios no mercado internacional de artes visuais (FETTER, 2014, in BULHÕES et al, p. 131). Artistas nacionais consagrados, como Beatriz Milhazes, Ernesto Neto e Rosângela Rennó, entre outros, disputam em igualdade com artistas estrangeiros a preferência de agentes, instituições e eventos do sistema da arte, como as feiras, a exemplo da maior e mais antiga do setor, Art Basel (Basileia, Suíça), Arco (Madri) e também em Lisboa, Miami, Nova Iorque, Buenos Aires, Londres e Hong Kong, entre tantas outras. Estes, somados a outros aspectos, colocam a arte contemporânea produzida no País na mira de grandes colecionadores e colecionadoras.

Se fosse possível concluir

Alicerçado por meio de relações sociais, tendo a produção artística como instrumento de distinção, o colecionismo de arte tem sido conduzido exclusivamente por quem dispõe de capital excedente e sensibilidade estética, prerrogativas elementares para tal prática. Espaço de representação social e de disputas ideológicas, o universo colecionista não se distancia do debate sobre as questões de gênero e as tentativas de apagamento do papel das mulheres nas práticas sociais.

Neste sentido, a importância de trazer o tema das mulheres no colecionismo de arte aponta a potência de suas representatividades na consolidação das artes visuais e do campo cultural no Brasil. Elas possuíam e possuem poder político, social e riqueza necessários para colecionar arte, sendo que suas coleções podem ser compreendidas como uma construção de discursos e narrativas sobre o mundo, compromisso ético e estético com as produções artísticas, como também a mera criação de espaços de prazer visual e intelectual, um mundo para si.

É importante ressaltar que ficou evidente ao longo da elaboração deste artigo o farto campo investigativo que o tema oferece, o quanto ainda muito há de ser feito no sentido de dar visibilidade e situar, no devido lugar, as ações que muitas mulheres promoveram e estão promovendo no sistema da arte. Embora tenham sido escolhidas apenas cinco, devem ser mencionadas as irmãs Eva e Ema Klabin, Ângela Gutierrez, Lily Safra, Soraia Cals, Sandra Mulliez, Milu Villela e Regina Pinho de Almeida, que inclusive constituiu uma instituição para divulgação e pesquisa sobre arte contemporânea, o Instituto de Cultura Contemporânea, o ICCo, em São Paulo. Outra categoria em que elas aparecem, as coleções de arte desenvolvidas por casais fariam a lista aumentar consideravelmente. Talvez por isso, não seja possível dar o trabalho por finalizado, mas entendê-lo como estímulo à continuidade e ao aprofundamento como tentativas de contribuir para o equilíbrio de importância das realizações das mulheres na construção do sistema da arte no Brasil.

Referências

ABREU, Alzira Alves. **Dicionário histórico-biográfico da propaganda no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2007.

BERTANI, Roberto. **A Arte da Gestão de Conflitos: Processos e Procedimentos no Devir do Coleccionismo**. São Paulo: UNESP, 2006, Dissertação de Mestrado.

BUENO, Maria Lucia. **As artes plásticas no século XX: modernidade e globalização**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1999.

_____, Maria Lucia. **Sociologia das Artes no Brasil**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

BULHÕES, Maria Amélia. **Artes Plásticas: participação e distinção Brasil anos 60/70**. São Paulo: USP, 1990. Tese de Doutorado.

_____, Maria Amélia, et al. **As Novas Regras do Jogo: o sistema da arte no Brasil**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2014.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material**. São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2008.

DANTAS, Arruda. **Dona Olívia, Olívia Guedes Penteado**, São Paulo: Editora Sociedade Impressora Pannartz, 1975.

DOIN, José Evaldo de Mello. **Mulheres do modernismo: Daisy, Zina, Anita, Regina, Tarsila, Olívia**. ANPUH, XXII Simpósio Nacional de História – João Pessoa, 2003. Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S22.350.pdf>> Acesso em 25 de janeiro de 2017.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **As coleções Matarazzo no acervo MAC USP e a pintura brasileira**. VI Encontro da História da Arte, UNICAMP, 2010. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/ana_goncalves_magalhaes.pdf> Acesso em 02 de fevereiro de 2017.

_____. **Pintura italiana do entreguerras nas coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil. eClassicismo moderno. Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP**. Tese de Livre-docência, Universidade de São Paulo, 2014.

MANTOAN, Marcos José. **Yolanda Penteado: Gestão dedicada à arte moderna**, tese de doutorado sob orientação de Elza Ajzenberg, 2015.

MATTAR, Denise. **No tempo dos modernistas. D. Olívia Penteado, a senhora das artes**. São Paulo: Editora FAAP, 2002.

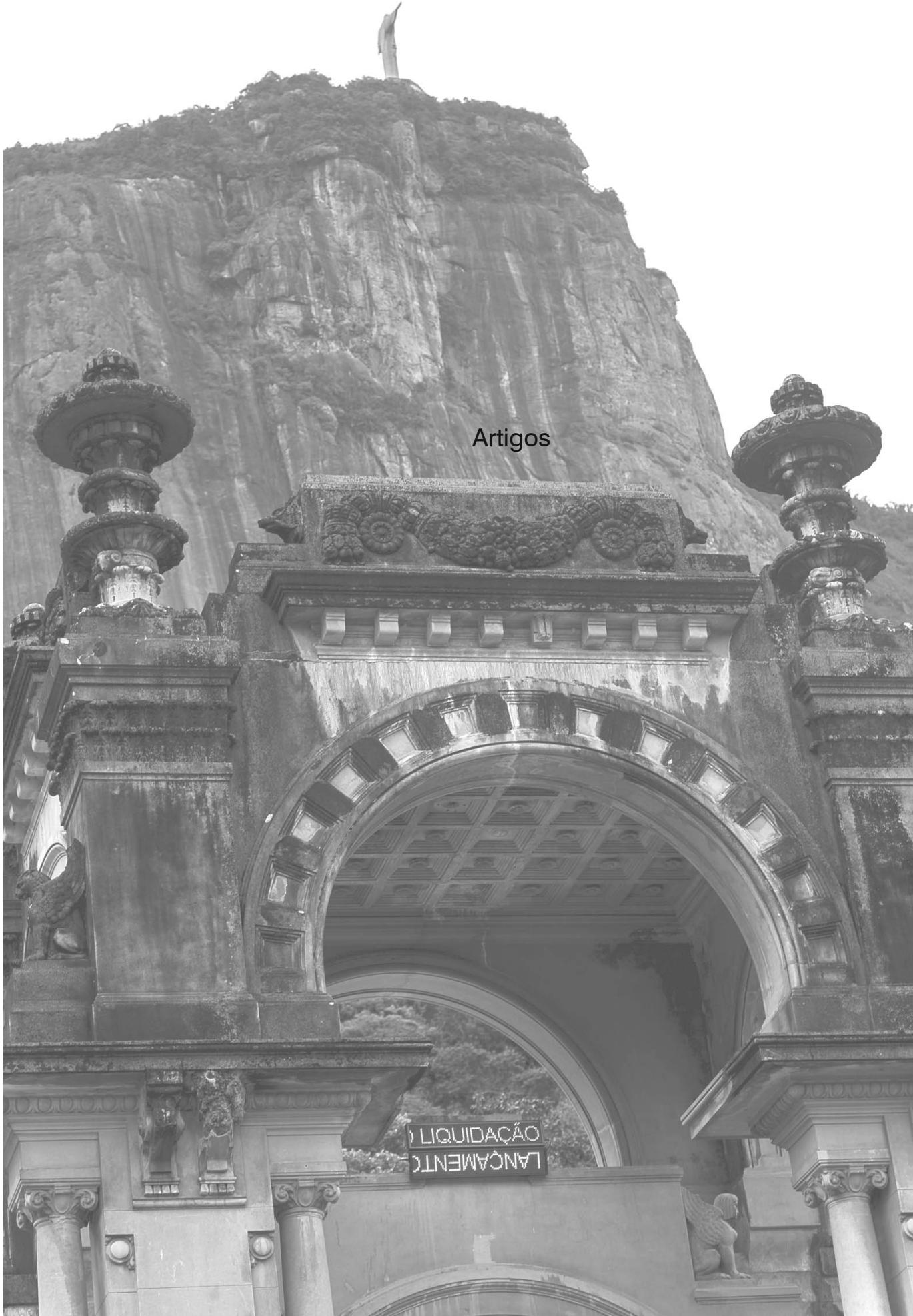
PENTEADO, Yolanda. **Tudo em cor-de-rosa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1976.

SCHUPN, Mônica Risa. **Regionalistas e cosmopolistas**: As amigas Olivia Guedes Penteado e Carlota Pereira de Queiroz. Extrait du Artelogie. article81 Numéro 1 - Reprises - Date de mise en ligne: mercredi 16 mars. 2011. Disponível em: <<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?>> Acesso em 10 de agosto de 2017.

SCHUMAHER, Maria Aparecida; BRAZIL, Erico Teixeira. **Dicionário Mulheres do Brasil, de 1500 até a atualidade**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2000.

SOULAGES, François. **Vera Chaves Barcellos, obras incompletas**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2010.

Recebido em 10/10/2017 – Aprovado em 13/10/2017



Artigos

LANÇAMENTO
O AÇÃO

Percepção e pesquisa na paisagem sonora: os fluxos do meio e o observador participante

HENRIQUE GOMES

■ 494

Henrique Gomes vive em Fortaleza. É mestrando em Artes e bacharel em Cinema e Audiovisual (Universidade Federal do Ceará) e dedica-se a investigar e desenvolver práticas de pesquisa sonora em artes. Atualmente pesquisa a percepção da paisagem e a composição sonora com elementos meteorológicos, mais especificamente o vento. Fez a captação, edição e/ou desenho sonoro de filmes como "Cidade Nova" de Diego Hoefel (48º Festival de Brasília), "O Homem que virou armário" de Marcelo Ikeda, "Agreste" de Dellani Lima (18º Mostra de Tiradentes) e "Noturno" de Ricardo Alves Júnior (BAFICI 2015). Teve sua escultura sonora "Subida à Pedra do Cruzeiro" exposta no 67º Salão de Abril, no Museu de Arte Contemporânea de Fortaleza. Também desenvolveu o som de obras como "Cava" de Adriele Freitas e Juliane Peixoto, "Porto em Três Tempos" e "A torre, a pedra, o muro" de Filipe Acácio e das obras da exposição "A Conversa Infinita" de Alexandre Veras (MAC / Fortaleza).

■ RESUMO

Apresento nesse artigo uma breve discussão acerca do conceito de paisagem sonora, originalmente introduzido por R. Murray Schafer, sobretudo na abordagem de Tim Ingold em seu artigo intitulado *Against Soundscape* e do trabalho de pesquisa performativa de Annette Arlander, mais especificamente durante o período de *Animal Years*, de forma a buscar pistas de como se aproximar do som na pesquisa em artes. R. Murray Schafer foca, em sua reflexão e prática no contexto do *World Soundscape Project*, no aprimoramento da escuta como forma de desenvolver a discussão em torno da ecologia acústica e da poluição sonora. Além de levar em consideração aspectos ambientais e sociológicos do lugar como fatores pertinentes ao som, como sugere a análise histórica de Emily Thompson, busco também pensar como a experiência perceptiva se dá na cooperação dos sentidos imersos no espaço. Para Ingold, não há uma relação entre observador passivo que percebe a realidade concreta e pondera sobre os aspectos de determinado conjunto de sons. Há um processo dinâmico e recíproco entre o ambiente e um observador que é, necessariamente, participativo. Dessa forma, a pesquisa do som de um lugar é indissociável de aspectos visuais, táteis, ambientais e sociológicos da paisagem e da presença desse corpo participante.

495 ■

■ PALAVRAS-CAVE

Paisagem sonora, percepção, pesquisa em artes, tempo.

■ ABSTRACT

In this paper I present a brief discussion on the concept of soundscape, originally introduced by R. Murray Schafer, especially in the approach of Tim Ingold in his article entitled *Against Soundscape*, and the work of Annette Arlander on performative research, specifically during the period of *Animal Years*, in order to search for clues of how to approach sound in art research. R. Murray Schafer focuses, in his reflection and practice in the context of the *World Soundscape Project*, in the improvement of listening as a way to develop the discussion around acoustic ecology and noise pollution. In addition to taking into account environmental and sociological aspects of the place as factors pertinent to sound, as the historical analysis of Emily Thompson suggests, I think about how the perceptive experience takes place in the cooperation of the senses immersed in space. For Ingold, there isn't a relation between a passive observer who perceives the concrete reality and ponders on aspects of a particular set of sounds. There is a dynamic and reciprocal process between the environment and an observer who is necessarily participatory. In this way, the sound research of a place is inseparable from visual, tactile, environmental and sociological aspects of the landscape and the presence of this participant body.

■ KEYWORDS

Soundscape, perception, art research, weather.

A paisagem sonora e os fluxos do meio

O World Soundscape Project (WSP) é um grupo de pesquisa que surge no final dos anos 60 na Simon Fraser University, em uma tentativa de R. Murray Schafer de chamar atenção para as rápidas mudanças no ambiente sonoro na cidade de Vancouver. O grupo utiliza-se do conceito de paisagem sonora (*soundscape*) já em seu primeiro projeto, um estudo detalhado da paisagem sonora de Vancouver em 1972, *The Vancouver Soundscape*. Um dos integrantes do projeto, Barry Truax, define *soundscape* como:

Um ambiente de som (ou ambiente sônico) com ênfase na forma como o som é percebido e entendido pelo indivíduo, ou por uma sociedade. Também depende da relação entre o indivíduo e um ambiente dado qualquer. O termo pode se referir a ambientes reais, ou a construções abstratas como composições musicais e colagens sonoras, particularmente quando considerado como um ambiente artificial. (TRUAX, 1978, tradução minha)¹

496 ■ R. Murray Schafer demonstra sua preocupação com as mudanças no ambiente acústico mundial ao mesmo tempo em que procura chamar a atenção para a percepção do som que, segundo ele, teria sido negligenciada em relação a visão. Schafer explica que a poluição sonora estava sendo tratada através do foco na diminuição de ruídos, uma abordagem negativa. Segundo Schafer, “precisamos procurar uma maneira de tornar a acústica ambiental um programa de estudos positivo. Que sons queremos preservar, encorajar, multiplicar? (..) Para revelá-los, pode ser necessário investir contra os que não são importantes” (SCHAFER, 1977). Sendo assim, o entendimento da paisagem sonora envolve um processo de escuta ativa, consciente do fenômeno sonoro em si. Pierre Schaeffer, em seu *Tratado dos objetos musicais*, define quatro escutas distintas: escutar, ouvir, entender e compreender. Ouvir diferencia-se de escutar por tratar-se de uma escuta ativa, onde o indivíduo direciona a escuta a determinado som. Ao examinar os dados obtidos por essa escuta ativa, o indivíduo pode entender² como as características desse som se manifestam, tomando consciência do fenômeno sonoro. A compreensão de determinado objeto sonoro surge da relação semântica do som em determinada linguagem, quando o som é tratado como signo. Para Schaeffer, toda a relação com o objeto sonoro estrutura-se na oposição entre sujeito receptivo e realidade concreta, visto que a escuta ocorre em um processo subjetivo em relação a um dado concreto. Essa relação entre sujeito e realidade mostra-se pertinente ao pensar um processo onde o indivíduo, ao escutar ativamente, tem maior consciência sonora do espaço em que vive e pode contribuir para a preservação e valorização de determinados sons, visando confrontar a poluição sonora que preocupa R. Murray Schafer

¹ No original: “An environment of sound (or sonic environment) with emphasis on the way it is perceived and understood by the individual, or by a society. It thus depends on the relationship between the individual and any such environment. The term may refer to actual environments, or to abstract constructions such as musical compositions and tape montages, particularly when considered as an artificial environment.”

² No original: “An environment of sound (or sonic environment) with emphasis on the way it is perceived and understood by the individual, or by a society. It thus depends on the relationship between the individual and any such environment. The term may refer to actual environments, or to abstract constructions such as musical compositions and tape montages, particularly when considered as an artificial environment.”

e o WSP. Nesse contexto, “somente uma total apreciação do ambiente acústico pode nos dar recursos para aperfeiçoar a orquestração da paisagem sonora mundial” (SCHAFER, 1977). Apesar da pertinência da reflexão de Schafer, outras questões surgiram acerca da paisagem sonora e da sua relação com as cidades. Emily Thompson, ao analisar o impacto do surgimento do que ela chama de sons da modernidade nos Estados Unidos, entre os anos 1900 e 1933, traz outra abordagem ao conceito de paisagem sonora apresentado por Schafer:

Apesar do trabalho de Schafer continuar socialmente e intelectualmente relevante hoje, as questões que o influenciaram não são as mesmas que motivaram o meu próprio estudo histórico, e eu uso a ideia de paisagem sonora um pouco diferente. Aqui, seguindo o trabalho de Alain Corbin, eu defino a paisagem sonora como uma paisagem auditiva ou auricular. Como uma paisagem (*landscape*), a paisagem sonora (*soundscape*) é simultaneamente um ambiente físico e uma forma de perceber o ambiente; é ao mesmo tempo um mundo e uma cultura construída para dar sentido a esse mundo. (...) Uma paisagem sonora, como uma paisagem, em última análise, tem mais a ver com civilização com que natureza, e como tal está constantemente em construção e sempre passando por mudanças. (THOMPSON, 2002, tradução minha)³

497 ■

Thompson chama a atenção para o fato de que a paisagem sonora tanto diz respeito ao lugar, quanto a forma de percebê-lo. Isso implica em questionar a relação sujeito e realidade, onde o corpo percebe as ondas sonoras emitidas por diferentes objetos, e pensa a paisagem sonora além do entendimento de características físicas do fenômeno sonoro ou da compreensão de seu caráter de signo. Thompson, como historiadora, está preocupada em analisar as relações sociais e culturais do som na “Era das Máquinas” (*Machine Age*). Para ela, o surgimento de novos sons evidencia as mudanças na sociedade e implica alterações na percepção dos indivíduos. As mudanças na natureza do som são acompanhadas por mudanças na forma de ouvir e, através da análise dessa cultura do ouvir, é possível tomar consciência das constantes mudanças na sociedade. Em sua empreitada contra a poluição sonora, Schafer faz a distinção entre *hi-fi* e *lo-fi soundscapes*. A primeira permite a distinção clara entre os sons devido à ausência de ruídos de fundo, enquanto a segunda é constituída por uma grande quantidade de fenômenos sonoros que se sobrepõe e a perspectiva sonora se perde em meio a variedade de ruídos. Para Schafer, é importante que se construa uma sociedade que preze por *hi-fi soundscapes* enquanto Thompson está mais interessada em analisar a sociedade que se desenvolve em meio a esses novos ruídos e percepções sonoras.

³ No original: “While Schafer’s work remains socially and intellectually relevant today, the issues that influenced it are not what has motivated my own historical study, and I use the idea of a soundscape somewhat differently. Here, following the work of Alain Corbin, I define the soundscape as an auditory or aural landscape. Like a landscape, a soundscape is simultaneously a physical environment and a way of perceiving that environment; it is both a world and a culture constructed to make sense of that world. (...) A soundscape, like a landscape, ultimately has more to do with civilization than with nature, and as such, it is constantly under construction and always undergoing change”

O esforço aqui volta-se para a reflexão sobre o surgimento desse novo ambiente (*environment*) e a forma de percebê-lo, destacando que a inserção de novas máquinas e modos de produção são parte efetiva da sociedade que se desenvolve a partir de 1900, em vez de se concentrar na proposta de uma paisagem sonora ideal.

Schafer enfatiza o caráter *hi-fi* da natureza, da área rural, enquanto a paisagem sonora moderna, urbana, é caracterizada por certa massa sonora *lo-fi* que elimina a perspectiva e a distinção entre os sons. Ao polarizar a percepção da paisagem sonora em dois grupos distintos, *hi-fi* e *lo-fi*, e relacioná-los diretamente ao rural e ao urbano, Schafer propõe certas características do som da natureza como modelo (o canto intervalado dos pássaros em oposição ao som contínuo do zumbido elétrico⁴) para o desenvolvimento de um projeto acústico para as cidades, visando combater a poluição sonora. Dessa forma, a relação entre sujeito receptivo e realidade concreta, presente em seu conceito de paisagem sonora, é reforçada por Schafer. Quando Thompson define a paisagem sonora como uma paisagem auditiva ou auricular, também deixa evidente que a paisagem sonora é uma questão de civilização e intervenção humana acima de qualquer possível natureza do som e, assim como a sociedade, está em um processo de constante mudança. A própria ideia de natureza está em constante transformação visto que é culturalmente produzida. Para Annette Arlander:

O sonho de um “lugar selvagem e curativo” como salvação é tão culturalmente produzida quanto qualquer jardim dos sonhos. E até aquelas áreas que pensamos que estão livres e intocadas pela cultura estão na verdade, em uma análise mais próxima, sendo criadas, suportadas ou protegidas por ela. O lugar selvagem não nomeia ou demarca a si mesmo. O caráter sagrado da natureza é do homem. (ARLANDER, 2003, tradução minha)⁵

Arlander, assim como Thompson, chama a atenção para a relação entre natureza e percepção humana e a impossibilidade de separação entre eles:

Mesmo que tenham nos ensinado que natureza e percepção humana são de dois mundos diferentes eles são, todavia, inseparáveis. Antes que possa apreciar a paisagem com seus sentidos, ela deve ter sido formada na sua mente. As montanhas são camadas de pensamento e memórias assim como de minerais. (ARLANDER, 2003, tradução minha)⁶

⁴ “A Revolução Industrial introduziu outro efeito na paisagem sonora: a linha contínua (...) A linha achatada e contínua do som é uma construção artificial. Do mesmo modo que a linha reta no espaço, raramente ela é encontrada na natureza (...) Poucos anos atrás, enquanto ouvia o som dos martelos dos pedreiros no Takht-e-Jamshid no Teerã, compreendi subitamente que em todas as sociedades antigas a maior parte dos sons era separada e interrompida, enquanto hoje uma grande parte – talvez a maior – é contínua. Este novo fenômeno sonoro, introduzido pela Revolução Industrial e largamente ampliado pela Revolução Elétrica, sujeita-nos hoje a sons fundamentais permanentes e a faixas de ruído de amplo espectro que têm pouca personalidade ou senso de progressão” (SCHAFER, 2001, p. 116)

⁵ No original: “The dream of ‘healing wilderness’ as salvation is just as culturally produced as any dream garden. And even those areas we think are free and untouched by culture are on closer examination actually being created, supported or protected by it. The wilderness does not name or locate itself. The sanctity of nature is of man.”

⁶ No original: “Even if we are taught that nature and human perception are of two different worlds they are nevertheless inseparable. Before you can enjoy the landscape with your senses it must have been formed in your mind. The mountains are layers of mind and memories as well as of minerals.”

Nessa perspectiva, percebe-se a intrínseca relação entre indivíduo e paisagem. *Soundscape* (paisagem sonora) é uma derivação da palavra *landscape* (paisagem). Ao vivenciar a paisagem das montanhas não vemos apenas o sol se pondo atrás do contorno das rochas, ou picos rochosos cobertos de neve, mas também sentimos o calor do sol, o frio da neve, o cheiro de umidade, o toque e a variação das rajadas de vento. A paisagem implica os sentidos, a memória, a sociedade. Por essa abordagem percebemos como a ideia de paisagem sonora, ao tratar o som como elemento independente e dissociável dos outros sentidos na percepção da experiência pode levantar outros questionamentos. É possível sentir o som do vento nos picos de neve sem sentir o frio? O canto do mesmo pássaro nas montanhas ou no litoral, ainda o faz o mesmo canto? Em um artigo essencial para pensar o desenvolvimento do conceito de *soundscape* intitulado *Against Soundscape* e publicado em 2007, Tim Ingold afirma que:

O poder do conceito prototípico de paisagem repousa precisamente no fato de não estar vinculado a qualquer registro sensorial específico – seja de visão, audição, tato, paladar ou olfato. Na prática perceptual ordinária estes registros cooperam tão proximamente, e com tal sobreposição de função, que suas respectivas contribuições são impossíveis de serem separadas (INGOLD, 2015a)

499 ■

Ingold levanta a questão de que o conceito de *soundscape* pode nos afastar do som em si e nos levar a um lugar semelhante ao que estão os estudos da cultura visual. Segundo ele, existe um pressuposto nos estudos da cultura visual que o poder da visão está nas imagens e, assim, esquece-se de pensar a luz em si. Para Ingold é importante não cair na armadilha de que o poder do som está na reprodução dos objetos sonoros, "(..) os ouvidos, assim como os olhos, são órgãos de observação, e não instrumentos de reprodução. Assim como usamos nossos olhos para ver e olhar, também usamos nossos ouvidos para ouvir conforme avançamos no mundo", dessa forma, "é à luz, e não à visão, que o som deveria ser comparado" (INGOLD, 2015a). Ingold fala sobre a necessidade de abandonarmos o conceito de *soundscape*, visto que:

Quando olhamos em volta em um dia bonito, nós vemos uma paisagem (*landscape*) banhada em luz do sol, e não uma paisagem luminosa (*lightscape*). Da mesma forma, ao ouvir nossos arredores, não ouvimos uma paisagem sonora (*soundscape*). Porque o som, eu argumentaria, não é o objeto mas o meio da nossa percepção. É no que ouvimos. Semelhantemente, nós não vemos a luz mas vemos nela. (INGOLD, 2015a)

Assim, Ingold insiste no rompimento da lógica que implica em um sujeito receptivo que percebe os objetos sonoros produzidos em uma realidade concreta, destacando que o som não é objeto mas meio da percepção. Para ele, luz e som são "infusões do meio" e, sendo assim, os estudos da luz e do som deveriam refletir sobre os fluxos do meio, em vez de se concentrar na superfície.

(...) os estudiosos têm-se centrado na fixidez da conformação superficial, em vez de nos fluxos do meio. Eles têm, em outras palavras, imaginado um mundo de pessoas e objetos que já se tenham precipitado, ou solidificado, destes fluxos. Prosseguindo no equacionamento da solidez das coisas com a sua materialidade, eles planejaram a desmaterialização do meio no qual estão primordialmente imersos. Mesmo o ar que respiramos, e do qual a vida depende, torna-se um produto da imaginação (INGOLD, 2015a)

Em artigo intitulado *Materials against materiality*, publicado em 2007, Ingold apresenta um breve histórico do estudo da materialidade na antropologia e na arqueologia, afirmando que obras como *The Mental and the Material*, de Maurice Godelier (1986); *Mind, Materiality and History*, de Christina Toren (1999); *Matter, Materiality and Modern Culture*, editado por Paul Graves-Brown (2000) e *Thinking Through Material Culture*, de Karl Knappett (2005), apesar de tratarem explicitamente da materialidade e da cultura material, não tem quase nada a dizer sobre os materiais. Em vez de seguir certa tradição acadêmica que nos impele a falar não da materialidade dos materiais e de suas propriedades mas da materialidade dos objetos, Ingold propõe que nos aproximemos do material para pensar a materialidade. Segundo ele, essa análise abstrata das coisas já feitas em vez do contato com o material pode nos colocar em uma posição de mentes sem corpo em contato com um mundo material em vez de corpos de carne e osso em contato corpóreo com materiais de diversos tipos, fazendo com que a materialidade contribua, na verdade, para a desmaterialização do meio (INGOLD, 2015b). Ingold vê no trabalho de James Gibson em *The ecological approach to visual perception* (1979) uma alternativa aos estudos dos materiais e da materialidade onde ele distingue meio, substância e superfícies.

Para os seres humanos o meio é normalmente o ar. E claro que precisamos de ar para respirar. Mas além disso, oferecendo pouca resistência, ele permite-nos mover-nos – fazer coisas, produzir coisas e tocar coisas. Também transmite energia radiante e vibração mecânica, de modo que podemos ver e ouvir. E permite-nos cheirar, uma vez que as moléculas que estimulam os nossos receptores olfativos são difundidas nele. Assim o meio, de acordo com Gibson, proporciona movimento e percepção. Substâncias, por outro lado, são relativamente resistentes a ambos. Elas incluem todos os tipos de coisas mais ou menos sólidas como rochas, cascalho, areia, terra, barro, madeira, concreto e assim por diante. Tais materiais fornecem os fundamentos físicos necessários para a vida – precisamos deles para nos apoiarmos – mas geralmente não é possível vermos ou nos movermos através deles. Na interface entre o meio e a substância estão as superfícies. Todas as superfícies, de acordo com Gibson, têm certas propriedades. Estas incluem uma disposição particular, relativamente persistente, um grau de resistência à deformação e à desintegração, uma forma distintiva e uma textura caracteristicamente não homogênea. Superfícies são onde a energia radiante é refletida ou absorvida,

quando as vibrações são transmitidas para o meio, onde vaporização ou difusão no meio ocorre, e aquilo contra o que os nossos corpos tocam. No que concerne à percepção, as superfícies estão, portanto, “Onde a maior parte da ação acontece” (Gibson, 1979:23) (INGOLD, 2015b)

Seguindo a aproximação de Gibson acerca da materialidade e do meio, Ingold, em *Against Soundscape*, associa os **fluxos do meio ao tempo**⁷(*weather*):

Ora, o termo mundano para o que eu chamei de fluxos do meio é *tempo*. Quando estamos – como se diz - “a céu aberto”, o *tempo* não é um mero fantasma, a substância dos sonhos. É, ao contrário, fundamental para a percepção. Nós não o percebemos, nós percebemos nele (Ingold, 2005a). Nós não tocamos o vento, mas tocamos nele; nós não vemos a luz do sol, mas vemos nela; nós não ouvimos a chuva, mas ouvimos nela. Assim, vento, sol e chuva, experimentados como sensação, luz e som, são essenciais para as nossas capacidades, respectivamente de tocar, ver e ouvir (INGOLD, 2015a)

Ingold desenvolve a relação entre os fluxos do meio e o *tempo* em um ensaio chamado *Landscape or weather-world*. Ao pensar a materialidade e as superfícies com fluidez, Ingold nos reposiciona do lugar de observadores passivos de um mundo material já solidificado e apartado de nossos corpos para o lugar de participantes imersos em um mundo em constante formação. Para ele, “Participação não se opõe a observação, mas é uma condição para isso, assim como a luz é uma condição para se ver as coisas, som para ouvi-las, e a sensação para senti-las” (INGOLD, 2015c). Sendo assim, pessoas e paisagens são constituídas mutuamente, visto que as paisagens têm seus significados e aparências definidos em relação as pessoas enquanto as pessoas desenvolvem seus conhecimentos e identidades em relação a paisagem em que se encontram imersos. Ao dizer que certa tradição acadêmica dos estudos da materialidade corrobora a desmaterialização do meio, Ingold levanta a possibilidade de pensarmos o vento, a chuva, a luz do sol, como fluxos do meio e não pertencentes a um reino distinto e distante do mundo material. Ao pensar o meio como algo separado do mundo material, seria como pensar que “A água da chuva entra no mundo material apenas quando se acumula em poças no chão, e a neve somente quando se amontoa” (INGOLD, 2015c). Na realidade, segundo Ingold:

A paisagem ainda não se solidificou do meio. Ela está passando por uma formação contínua, acima de tudo graças a imersão de suas superfícies multifacetadas naqueles fluxos do meio que chamamos de *tempo* – na luz do sol, no vento e assim por diante. O chão não é a superfície da materialidade em si, mas uma composição texturizada de diversos materiais que crescem, depositam-se e se entrelaçam em uma ação recíproca e dinâmica através da interface permeável entre o meio e as substâncias com o qual ele mantém contato (INGOLD, 2015c)

⁷A palavra tempo (em itálico) é usada ao longo do artigo para se referir ao conjunto de fenômenos meteorológicos em uma determinada região e em um determinado período. *Weather*.

Ao levantar suas objeções ao conceito de paisagem sonora e à conformação superficial das coisas (*scaping of things*), Ingold utiliza-se da ideia de Gibson onde essas superfícies são “interfaces entre um tipo de material e outro – por exemplo entre pedra e ar – não entre o que é material e o que não é” (INGOLD, 2015c). No entanto, Ingold propõe um olhar sob a atmosfera, não como o lugar onde ocorrem os fluxos do meio, mas como fluxo do meio em si, aproximando-se do pensamento do filósofo Arnold Berleant⁸:

Ao invés de serem opostos, mar e terra, junto ao litoral que marca seu perpétuo diálogo, parecem ser engolidos na esfera maior de forças e relações que compreendem o *mundo-tempo* (*weather-world*), juntos subsumidos sob a grande cúpula do céu. E nesta cúpula, onde o sol brilha, as tempestades se enfurecem e o vento sopra – e não, como Gibson supôs, na superfície dos objetos sólidos e no chão sobre o repousam – que “toda ação acontece” (Gibson 1979:23). Perceber e agir no *mundo-tempo* é alinhar sua conduta aos movimentos celestiais do sol, da lua e das estrelas, às alternâncias rítmicas da noite e do dia e das estações do ano, à chuva e ao dia aberto, à luz do sol e à sombra. Porque o *tempo* engole a paisagem, assim como a visão das coisas é engolida pela experiência da luz, a audição das coisas pela experiência do som, e o tato das coisas pela experiência do sentir (INGOLD, 2015c)

Essa compreensão de *tempo* implica em uma relação entre som e luz, como fluxos do meio, de tal maneira que não é possível separá-los. Da mesma maneira, na experiência do mundo, nossos sentidos estão tão envolvidos um ao outro que não é possível dissociar a experiência de ver, do ouvir, do tocar.

Annette Arlander e o observador participante

Annette Arlander se coloca como uma artista pesquisadora, sendo uma das pioneiras da *performance art* e na pesquisa artística na Finlândia. Como continuação de sua tese de doutorado, *Performance as space*, que levantava questões acerca de espaço e lugar em uma perspectiva da pesquisa teatral em relação ao estudo da arte contemporânea, Arlander propõe o conceito de *Performing Landscape*. Em uma série de textos e obras ao longo de mais de dez anos, Arlander se questiona sobre a possibilidade de performar com a paisagem. Ao longo desses anos de pesquisa artística, produção textual e docência, Arlander desenvolve diversos projetos que se relacionam com a paisagem e a passagem do tempo, evidenciando as variações climáticas na Finlândia e na Europa. *Animal Years* foi um projeto que teve início em 2002 e término em 2014, e ocorreu praticamente todo na ilha Harakka, em Helsinki. A artista propõe seguir o calendário chinês, que tem um ciclo de 12 anos, pesquisando determinados lugares da ilha a cada ano e nomeando a experiência com os nomes dos animais do calendário. Entre 2007 e 2008, *Year of the Pig*, Arlander propõe algumas ações que são registradas em vídeo e apontam

⁸ “Berleant, também, aponta seu olhar do oceano em direção a terra, e percebe não apenas que a terra passa por uma mudança contínua - 'devagar, com certeza, mas ainda assim incessante' - mas também que a fluidez não termina por aí. 'A atmosfera é ela mesma um meio fluido' (Berleant 2010: 139)” (INGOLD, 2015c)

questionamentos em como performar uma paisagem. Todas essas ações pressupõem repetições e a relação entre passagem do tempo, paisagem e variações no tempo.

Year of the Pig – Sitting on the Cliff I-II

“Envolvida em um cachecol cinza, sento no penhasco na costa noroeste da ilha Harakka por volta de uma vez por semana entre 6 de janeiro de 2007 e 3 de fevereiro de 2008. Na parte I, me viro para o sul e olho para o mar; na parte 2, me viro para o norte e olho em direção a cidade.”



503 ■

Year of the Pig – Weather Vane I

“Um cachecol por cima dos meus ombros, eu giro contra o horizonte da cidade nos penhascos ao noroeste da Ilha Harakka por volta de uma vez por semana entre 6 de janeiro de 2007 e 3 de fevereiro de 2008.”



Arlander pôde presenciar as variações de vento, as diferentes intensidades da luz do sol, a neve se acumular no topo das pedras e derreter com a passagem da estação. Apesar da relação evidente entre as mudanças climáticas e o passar do ano, a potência da pesquisa de Arlander reside no fato de que sua ação compreende o corpo do artista pesquisador tragado, em movimento recíproco, pela paisagem, pelo lugar que escolhe para executar a ação. Chamo a atenção para a ação em *Weather Vane I*. Ao girar no mesmo ponto, uma vez por semana durante o ano todo, Arlander experimenta um modo de estar junto a performatividade da paisagem através de sua proposição performativa. Em sua relação com o vento, segundo Ingold, a performer não ouve o vento, mas ouve *no* vento, da mesma forma que não toca o vento, mas toca *no* vento. A audição no vento é tragada pela experiência do som, enquanto o tato no vento é tragado pela experiência do toque. Sendo assim, a performance de Arlander evidencia o *tempo*, os fluxos do meio, e coloca o corpo em vibração com a paisagem. Através da repetição, a artista propõe certa sintonia com os elementos do *tempo* onde, mesmo que apenas sentada em um penhasco, coloca-se em posição de observador e participante. Como vimos, para Ingold, a participação é uma condição para a observação, assim como o som é condição para ouvirmos e o toque é condição para o tato. Assim, girar o corpo em torno de si repetidamente a coloca em condição de observadora/participante de forma que o som do vento, o toque do vento no corpo, o cheiro do lugar, as cores que se embaralham nos olhos que giram, o movimento do cachecol, os pés na pedra, toda experiência se trata de corpo/paisagem, de performar junto a paisagem. Não é um corpo que percebe a paisagem sonora (*soundscape*), a paisagem luminosa (*lightscape*) e a paisagem tátil (*touchscape*) em sentidos distintos, mas como a experiência difusa da paisagem (*landscape*), justamente pela inespecificidade do sentido perceptivo que é atrelado ao conceito.

Uma outra aproximação sonora

Partindo dos pontos levantados por Ingold em sua discussão sobre a paisagem sonora, a experiência de Arlander junto a performatividade da paisagem trata de perceber e evidenciar a relação de observador sempre participante, imerso nos fluxos do meio. Se colocando no lugar de artista pesquisadora, Arlander produz muitos textos e documentos de seu processo criativo. Através da documentação e da reflexão sobre esses trabalhos, a artista pesquisadora faz apontamentos e sugere caminhos para um processo investigativo da paisagem. Ao se perguntar constantemente sobre as possibilidades da relação entre performance e paisagem, Arlander não busca definir um conceito fechado para *performing landscape* mas uma provocação constante que implica pensar o corpo, o observador participante, sempre *na* paisagem. Através dessa provocação e pelo tensionamento do conceito de paisagem sonora, é possível apontar caminhos para uma pesquisa artística/performativa do som que compreenda os elementos sonoros da paisagem não como objetos separados do observador, mas na perspectiva de que os sentidos cooperam imersos nos fluxos do meio. Quando estamos em um lugar elevado, a constante presença do vento é marcante tanto pelo som, que parece nos golpear os ouvidos, quanto pelo toque constante na pele, o esvoaçar dos cabelos e a

resistência ao caminhar. Pensar que todos esses aspectos também são parte da paisagem sonora pode oferecer pistas de como, por exemplo, se aproximar do som do vento nas montanhas.

Uma forma comum de se aproximar da paisagem sonora das montanhas, por exemplo, é através da análise dos elementos sonoros presentes em uma gravação. Como um primeiro gesto investigativo, poderíamos captar inúmeras horas de arquivos de áudio, com microfones e configurações diversas, em diferentes montanhas ao redor do mundo, com o objetivo de pensar os elementos que constituem tal “paisagem sonora das montanhas”. Apesar da captação de som feita *in loco*, não é incomum nos depararmos com trabalhos no campo das artes que são desenvolvidos quase que exclusivamente com base na manipulação desse material em uma ilha de edição. Certamente a captação de som através de gravadores e microfones é uma abordagem investigativa valiosa na pesquisa sonora. No entanto, se for tratada como único recurso de pesquisa, pode reforçar a relação onde o sujeito receptivo é separado da realidade concreta, limitando outros tantos possíveis desdobramentos. Além da captação de som, outras ações são possíveis e necessárias para um maior tensionamento do conceito de paisagem sonora e de suas implicações na prática de pesquisa. Tomo como exemplo o vento nas montanhas. Ouvindo diferentes trechos da gravação de som feita em uma montanha é possível identificar inúmeras variações, nuances, momentos delicados e momentos onde a intensidade do sopro do vento muda bruscamente. Podemos perceber a força e a modulação do vento conforme as rajadas golpeiam o microfone. Contudo, na ilha de edição, podemos apenas imaginar o frio cortante ao sentir o vento gelado contra a pele a cinco mil metros de altitude, ou esse mesmo ar golpeando os cabelos e entrando pelas narinas. A presença do corpo e do vento na paisagem, simultaneamente, carrega potências, estímulos, possibilidades de percepção e interação com o ambiente.

Ao desconsiderar a presença do corpo no espaço no processo de pesquisa sonora em artes, podemos restringir o som ao seu caráter de objeto sonoro, descartando a força que reside na cooperação dos sentidos na experiência perceptiva. Tim Ingold diz que “Vento e respiração estão intimamente relacionados no contínuo movimento de inspiração e expiração, que é fundamental à vida e ao ser. A inspiração é o vento se tornando a respiração, a expiração é a respiração se tornando vento” (INGOLD, 2015). Em uma breve reflexão em uma conferência de antropologia sobre “Vento, Vida e Saúde” (LOW & HSU, 2008), essa discussão foi levantada, com a ideia de que o vento é corporificado (*embodied*) à constituição das pessoas que são afetadas por ele. Ingold disse se sentir desconfortável com essa afirmação:

(...) fez a respiração parecer um processo de coagulação, no qual o ar era de alguma forma sedimentado no corpo quando se solidifica. Reconhecendo que o corpo vivo, quando respira, é necessariamente varrido pelas correntes do meio, sugeri que o vento não é tanto corporificado quanto o corpo *ventilado* (Ingold, 2007b: S32). Parece-me, aliás, que o que se aplica ao vento também se aplica ao som. Afinal, o vento assobia, e as pessoas sibilam ou murmuram quando respiram.

O som, assim como a respiração, é experimentado como um movimento de ir e vir, inspiração e expiração. Se é assim, então deveríamos dizer do corpo, quando canta, sibila, assobia ou fala, que é *sonorizado*. É como zarpar, lançando o corpo ao som como um barco sobre as ondas, ou, talvez mais apropriadamente, como uma pipa no céu (INGOLD, 2015)

Instigado pelas objeções de Tim Ingold ao conceito de paisagem sonora, volto minha atenção para suas observações a respeito dos fluxos do meio, ou seja, ao *tempo*, às forças meteorológicas. Sua análise do vento e, particularmente, a analogia que faz entre o ouvir e o ato de empinar uma pipa, me instigaram a buscar outras formas de me aproximar do vento na pesquisa sonora. Em um gesto motivado pela vontade de expandir as possibilidades de relação sonora com o vento, me propus a retomar o hábito praticado na infância. Comprei algumas pipas de um vendedor local, assim como fiz algumas em casa, para empinar em diferentes lugares de Fortaleza. Nessa ação investigativa, pude me atentar às variações de intensidade e direção do vento, ao senti-lo com as mãos e tateá-lo com os olhos. Ao me atentar a observação de Ingold quanto a cooperação dos sentidos imersos nos fluxos do meio, me propus nesse momento da prática de pesquisa a não fazer gravações de campo. Me concentro em sentir a intensidade, a direção e os redemoinhos do vento com as mãos, os olhos, o toque na pele, a temperatura, a luz do sol. Me abro a possibilidade de sentir *no* vento, sendo aqui o sentir um processo de “escuta atenta”, a escuta de corpo todo em oposição à “audição passiva”, onde todos os sentidos operam juntos nas forças geofísicas e meteorológicas.

Em uma preparação a essas visitas, quando se pensa o lugar e a pipa que será empinada, muitos fatores são levados em consideração. Se a pipa for empinada nas areias da Praia de Iracema, onde o vento é intenso e constante, a construção e a forma de manusear a pipa se diferenciam se for empinada em um lugar onde o vento não seja tão forte, como no Parque do Cocó. A temperatura também é fator importante na escolha do lugar, visto que em um lugar aberto como a praia preciso ficar a maior parte do tempo exposto ao sol enquanto em um parque posso me abrigar embaixo de uma árvore. A cada experiência pode-se apreender do espaço um novo conjunto de relações proporcionados pelo *tempo*. Esse simples processo evidenciou a mim a complexidade de relações que influenciam a percepção auditiva quando pensada em seu caráter multissensorial. Como sons semelhantes, como o canto de um mesmo pássaro ou uma mesma buzina de carro, podem ser percebidos de formas diferentes quando inúmeros fatores são alterados.

Em outro momento, durante o processo de pesquisa da obra *Subida à Pedra do Cruzeiro* (2016), exposta no 67º Salão de Abril em Fortaleza, também busquei incorporar uma abordagem multissensorial ao me aproximar da paisagem. Nesse processo fiz algumas viagens à cidade de Quixadá, no interior do Ceará. Além de gravações de campo em alguns pontos da cidade, fiz diversos percursos a pé pelos mesmos lugares em diferentes momentos do dia. Nessas caminhadas, sem o uso de nenhum equipamento de captação de som ou imagem, buscava encontrar locais e momentos que me chamassem a atenção por algum som específico na paisagem. Por ser uma cidade repleta de monólitos, andei várias vezes sob essas rochas gigantescas, pude tocá-las e sentir a variação da intensidade do vento

conforme subia ou descia por suas trilhas. Também sentia o som dos carros passando, das conversas nas casas, das televisões ligadas e das crianças brincando na rua diminuindo conforme me distanciava delas em direção ao topo das rochas. Lembro-me que ao longo de uma dessas trilhas, ao subir a Pedra do Cruzeiro que fica no centro da cidade, percebia o som da vizinhança se distanciando enquanto a intensidade do ruído do vento e de seu toque na pele aumentavam. Também me lembro de postes de eletricidade fincados nos monólitos durante todo o caminho, até alcançar o topo, onde há uma pequena estação elétrica. Essas impressões, essas experiências vivenciadas na paisagem, no vento, na luz do sol, em todos seus aspectos sensoriais, contribuíram para que eu pudesse desenvolver a escultura sonora.

Nesses exercícios de escuta expandida, onde compreende-se o processo de escuta através da cooperação dos sentidos imersos nos fluxos do meio em uma paisagem que não se resume ao seu caráter auditivo, me atentei para o fato de que, ao problematizar o conceito de paisagem sonora proposto por R. Murray Schaffer e refletir sobre as considerações de Tim Ingold, minhas práticas de pesquisa também foram revistas. Lançar-se ao som através da presença na paisagem, deixar-se *sonorizar* pelo ambiente, é uma possibilidade diante do tensionamento do conceito de paisagem sonora proposto por Ingold:

Finalmente, se o som é como o vento, então não vai ficar parado, tampouco colocar pessoas ou coisas em seu lugar. O som flui, como o vento sopra, por caminhos sinuosos, irregulares, e os lugares que descreve são como turbilhões, formados por um movimento circular *em torno*, em vez de uma localização física *dentro*. Seguir o som, isto é, *ouvir* é vagar pelos mesmos caminhos. A escuta atenta, em oposição à audição passiva, certamente implica o oposto do *posicionamento* (*emplacement*). Novamente, a analogia com empinar uma pipa é pertinente. Embora os pés de quem empina uma pipa possam estar firmemente plantados no local, não é o vento que os mantém aí. Da mesma forma, a varredura do som continuamente se esforça em arrebatá-los, fazendo-os renderem-se ao seu movimento. É necessário um esforço para se ficar no lugar. E este esforço puxa *contra* o som ao invés de harmonizar-se *com* ele. O confinamento, em suma, é uma forma de surdez (INGOLD, 2015a)

Deslocar-se, vagar, experimentar e percorrer paisagens, sob essa perspectiva, podem ser atributos do ouvir, e abrem margem para a pesquisa de som em artes através de deslocamentos investigativos e proposições performáticas, trazendo questionamentos que colocam o artista como pesquisador e observador participante da paisagem. Talvez empinar uma pipa no topo de uma montanha, nos fale do som tanto quanto os golpes furiosos do vento contra um microfone.

Referências

ARLANDER, Annette. How to perform landscape? In: **Performing landscape: notes on site-specific work and artistic research (texts 2001-2011)**. Helsinki. Theatre Academy Helsinki, 2012.

ARLANDER, Annette. Moved by the wind. **Performance Research**. <<http://www.performance-research.org>>. Volume 8, No 4, 2003.

INGOLD, Tim. Quatro objeções ao conceito de paisagem sonora. In: **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis, Vozes, 2015a.

INGOLD, Tim. Materiais contra materialidade. In: **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis, Vozes, 2015b.

INGOLD, Tim. Paisagem ou mundo-tempo?. In: **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis, Vozes, 2015c.

LOW, Chris & HSU, Elisabeth. **Wind, Life, Health: Anthropological and Historical Perspectives**. Londres, Blackwell Publishing, 2008.

SCHAFER, R. Murray. (1977). **A afinação do mundo**. São Paulo, Editora da UNESP, 1997.

SCHAEFFER, Pierre. (1966). **Tratado dos objetos musicais**. Brasília, EdUnB, 1993.

THOMPSON, Emily. **The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in america, 1900 – 1933**. Cambridge. MIT Press, 2002.

TRUAX, Barry. (1978). **Handbook for acoustic ecology**. <<http://www.sfu.ca/sonic-studio/handbook/>> Acesso em 25 de novembro de 2016.

Recebido em 23/11/2016 Aprovado em 22/07/2017

O murmúrio do tangível - A semântica tátil na sintaxe da superfície

SUSANA MARIA PIRES

■ 510

Susana Maria Pires é artista e Investigadora, frequenta o doutoramento em Belas Artes da Universidade de Lisboa e é bolsista da Universidade de Lisboa. A sua investigação incide na abordagem inovadoras dos têxteis na sua relação com a tecnologia e a arte. É colaboradora da linha temática "Narrativas e poéticas na criação artística contemporânea" do CIEBA (Centro de investigação em Belas Artes) da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Portugal. ORCID iD <http://orcid.org/0000-0001-6701-0906>
URL <https://www.facebook.com/Susana-PIRES-1714327935464118/>

■ RESUMO

Poder-se-ia descrever a percepção tátil como a experiência de presença sem representação. Esta afirmação implicaria, no domínio das artes visuais, um discurso que, simultaneamente, afeta e se desvincula da problemática da ontologia da imagem e dos movimentos da linguagem. O sentido do tato é aquele que nos dá informação mais direta, real e concreta da superfície e corpo da matéria, no entanto a sua sintaxe é feita por relações abstratas. As qualidades e funções haptológicas dentro de cada cultura, o seu papel na comunicação e a forma como estas são afetadas pela tecnologia têm vindo a ganhar destaque nas criações artísticas contemporâneas, na academia e na sociedade em geral. Desdobrando o léxico do tato em sentido temático e função operativa, este artigo realiza uma breve trajetória ancorada na poética do tato no contexto das artes visuais. Paralelamente, indaga acerca da reciprocidade produtiva entre um pensamento centrado na funcionalidade tátil e o desenvolvimento de materiais interativos.

■ PALAVRAS-CAVE

Tato, tangível, superfície, contato, smart textiles.

511 ■

■ ABSTRACT

Tactile perception could be described as the experience of presence without representation. This point may not have a good framework in the issues of the image and language. The sense of touch is which gives us the truest information of real surfaces, still its syntax is made by abstract relations. The basic quality or function of touch within culture, the role of touch in communication and the ways in which touch is affected by technology are in our days an expanding field of research. Distinguishing touch between thematic sense and operating function, this paper makes a brief trajectory anchored in the poetics of touch in visual arts. Will be investigated simultaneously the relation between the touch thought and the smart textiles.

■ KEYWORDS

Touch, tangible, surface, contact, smart textiles.

Introdução

A plasticidade da superfície mantém uma relação íntima com a fisicalidade tátil e com o olhar háptico. Na proximidade real entre dois corpos ou entre um corpo e uma outra qualquer materialidade desenha-se uma troca invisível, uma permuta micro sensível nem sempre codificável.

O tato opera através do tempo, percorrendo frações de superfície a cada instante. No contato entre dois limites tangíveis coabitam os princípios da física e o tempo da poesia. É por isso que o murmúrio do tangível ainda guarda segredos.

Pragmaticamente, sabemos que textura é a qualidade mais tangível dos objetos, sendo também a mais suscetível de mutações.

O rugoso e o liso, o frio e o quente, o mole e o duro, são elementos facilmente identificáveis e que surgem assiduamente no caracterizar da matéria. Mas nem sempre é fácil descrever uma experiência tátil. Hesitamos entre palavras possíveis e algo permanece indizível. Será porque o sentido do tato não exerce para com a linguagem uma contaminação fluente como acontece com a visão?

A omnipresença de metáforas visuais em toda a linguagem, bem como práticas sociais e culturais que podem variar de cultura para cultura de época para época vinculadas ao ocularcentrismo é a premissa inicial da obra de Martin Jay “Downcast Eyes - The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought” (1994). Jay faz um mapeamento da história do pensamento ligada à organização social e à cultura, através de autores que elaboram considerações que se posicionam como divergentes face à hegemonia da visão.

Constance Classen, investigadora do Centre for Sensory Studies da Concordia University, especialista em história dos sentidos, afirma que vivemos numa sociedade da imagem em que há múltiplas representações do tato, mas muito pouco para sentir. Segundo ela, o contínuo apelo ao sentido do tato que encontramos no imaginário contemporâneo tornou o tato o mais faminto dos sentidos.

Não se pretende aqui estimular uma disputa entre o regime ocular e o háptico, mas sim , pontuar a necessidade crescente de uma múltipla revalorização haptológica na sociedade líquida (Bauman, 2007) em que vivemos.

Byung-Chul Han (2016) afirma-nos que, hoje, o liso, o polido e a ausência de vincos são identificados como belo porque não oferecem resistência, nem nos causam incomodo ou dor. Em “The Book of Touch” (2005), Classen problematiza a inabilidade que dominou o sentido do tato durante décadas, considerando que seja talvez essa a explicação para a prática contemporânea de viver em casulos, para a criação de microcosmos fechados e seguros.

Por outro lado podemos encontrar um pensamento mais apaziguado com o futuro, nos textos escritos de Michel Serres. As obras iniciais do filósofo fazem uma apologia dos sentidos face á tirania da linguagem e dos sinais. Sabemos que, progressivamente, este autor foi integrando a valorização da tecnologia, orientada por Hermes o deus mensageiro, articulando com esta uma relação construtiva. O seu pensamento assenta numa epistemologia de fluídos. Serres defende a importância das interconexões, das membranas, das passagens, dos cruzamentos e dos entrelaçamentos. Nada é estanque. Segundo ele, o mundo da comunicação é o mundo do toque e não da visão. A fluidez trouxe um toque generalizado e o mundo tornou-se tangível.

A canadiana Thecla Schiphorst (artista visual, webdesigner e coreógrafa) tem desenvolvido uma investigação referenciável sobre as relações entre o corpo e a tecnologia nas artes visuais e introduz-nos o conceito da palpabilidade do invisível. No texto “Body Matters: The Palpability of Invisible Computing” (2009) defende que a era da computação invisível não é definida meramente pela miniaturização tecnológica, uma vez que traz consigo uma mudança, criativa e cognitiva, do visível

para o reino multi-sensorial do invisível. A metáfora da palpabilidade dimensiona-nos necessidade de articular uma incorporação física do ainda invisível. A palpabilidade é definida como uma intensidade que é perceptível e que pode ser sentida.

Fomentamos uma tendência em acreditar que o tato e o toque resistem à virtualização. Mas é certo que hoje tecnologia e somestesia entrelaçam-se cada vez mais.

A permeabilidade entre a experiência técnica e a experiência sensível é um núcleo profícuo para reflexões criativas acerca do sistema vigente de conectividade generalizada.

Poderemos afirmar que a psicofísica do tato é relevante na conceção novas materialidades, nomeadamente os smart textiles?

E o que é afinal uma figura tátil? A complexidade de uma resposta a esta pergunta prende-se com a dificuldade de definir o próprio tato.

Na ferocidade veloz em que recebemos e trocamos informação hoje e, face aos hiper estímulos a que estamos expostos, o murmúrio do tangível exige um enclave no tempo.

Teoria da pele

513 ■

Na história da pintura a relação com os sentidos surge por oposição ao sagrado e ao divino. Neste campo as cinco pinturas alegóricas resultantes da colaboração entre Jan Brueghel o Velho e Pieter Paul Rubens (1617/1618), são uma referência matriz que influenciou frutiferamente gerações posteriores. Na alegoria do Tato estão representadas diferentes sensações: picada do escorpião, a carícia de um beijo, a suavidade da pele, a volúpia dos panejamentos e o frio metálico das armaduras, a composição transmite concomitantemente dor e prazer.

Se as manifestações do corpo permaneceram veladas durante séculos, as últimas décadas são ricas em manifestações artísticas que exploram esta dicotomia (dor/prazer) até à exaustão.

Mas o que é pensar o tato? Tocar implica sempre alcançar o limite de algo. Implica a existência e a consciência do nosso próprio limite. Talvez por isso, um pensamento do toque deva passar por uma teoria da pele.

A pele é a principal interface do tato. Na experiência tátil interpessoal existe um conhecimento que se diferencia dos outros sentidos: o conhecimento de ambas as partes - a que toca e a que é tocada, com a particularidade de poder tocar-se tocando.

Atribuindo alguma prioridade ao tato Michel Serres (“Os cinco sentidos”, 1985) encontra na pele o lugar de um sentido comum generalizado, o loco da mistura perceptiva, um meta-sentido. A pele é onde a alma e o mundo se misturam.

E a pele que se vê é diferente da pele que se toca?

Aristoteles deixou-nos como herança o tato como aporia. A história dos sentidos é marcada por uma incapacidade de localizar o sentido tátil, tornando-o geralmente um elemento motriz dos seus companheiros perceptivos.

Os olhos também tocam. E é o próprio Serres que afirma que a pintura de Pierre Bonnard não é tão atraente para o olhar como para o tato. Atribui ao pintor a capacidade de nos fazer tocar a pele das coisas.

A poética da pintura sempre nos entrelaçou nesta exposição de presenças.

Uma tateabilidade tácita.

Esboça-se aqui o indagar de uma desterritorização do sentido dominante da pintura (a visão) por uma afinidade com o tátil, em consonância com a voz de outros autores que, pontualmente, vão abordando a questão.

Em “Francis Bacon: Lógica da sensação”, obra escrita que o filósofo francês Gilles

Deleuze dedicou à pintura de Francis Bacon, o autor descreve o termo hifenizado Imagem-Sensação como a coincidência e identidade profunda entre imagem e sensação quando o que está em causa é a pintura.

Através deste texto de Deleuze podemos reconhecer que a captura de forças aparta-se da presença narrativa e do figurativo. Tornar visível o invisível, audível o inaudível e mesmo decifrar o indecifrável é sempre e antes de tudo uma questão do Tato, uma experiência e uma atividade que se experimenta com o corpo.

Tateabilidade

No texto “On touching” (2005), Jacques Derrida homenageia o pensamento de Jean-Luc Nancy conduzindo uma quase antologia da filosofia do sentido do tato, inaugurando as suas questões sobre as relações de proximidade, com a seguinte questão: Quando os nossos olhos se tocam, será dia ou será noite?

Quando o tato e a visão são um só sentido, o corpo existe como presente, relembrando a presença do outro numa relação sensorial ignorada no quotidiano.

Em cada experiência há um corpo ocupado por outro corpo. Há um corpo que é abrigado/confortado por outro. Ambos os corpos, aglutinados, são a solução dum espaço topológico, um espaço-estrutura relacional, onde imperam noções de convergência, continuidade e naturalmente de memória.

Derrida lembra-nos que é preciso antes de tudo falar de reflexividade, já que o contato não se submete ao paradigma da visão. Encontra aqui a transcendência ontológica do háptico: ver é tocar.

Quando duas se mãos tocam, há uma sensualidade da carne, uma troca de calor, um sentimento de pressão, de presença, uma proximidade da alteridade mesmo quando são as nossas próprias mãos que se tocam. Nesta dobragem, nesta dança dos limites de si para si e/ou de si com ou outro, própria de uma vontade mas desprovida de finalidade, que Ponty e Levinas tão bem descreveram, ouve-se o murmúrio, o murmúrio do tangível.

Tatear a dinâmica fluida dos limites da imagem corporal como ação operativa e poética é uma premissa dominante da obra de Lygia Clark.

Ícone incontornável do seu trabalho “Dialogo de Mãos” (1966) dá a acontecer o jogo da reflexividade tátil. O objecto-ponte inaugura a relação espacial entre dois intervenientes. Uma fita de moebius elástica ata os pulsos dos participantes que dialogam com movimentos das mãos. Em cada gesto é criada uma arquitetura biológica viva que finda quando a experiência acaba. A relação entre dois é usada como estrutura que, por sua vez, aciona uma proposta de conhecimento mútuo. Uma mão procura outra mão, toca, foge, envolve, dança. Duas mãos descobrem-se, envolvem-se ou evitam tocar-se. Toca-se o tato. Cria-se a experiência do diálogo entre dois participantes que partilham um terreno comum. Do espaço entre ambos surgiu um novo lugar, uma poética projetada a dois. O toque desdobra-se em em sentido temático e função operativa.

Mergulhar nas preposições táteis de Lygia Clark ultrapassa a questão da participação que convoca a experiência corporal como condição da obra. Através dos seus objetos o espectador descobre o seu próprio corpo através das sensações táteis. Em obras como “Pedra e Ar” (1966) a artista oferece-nos o material como meio expressivo. A textura, o peso, a temperatura, o som e o movimento fazem-nos perceber as propriedades abstratas da matéria e simultaneamente aferir novos conhecimentos sobre o aparelho orgânico que habitamos na sua relação com a transitoriedade do existente. Lygia Clark faz-nos ouvir o murmurar do tangível para que possamos equacionar o intangível.

A mensagem murmurada da matéria ouve-se, também, nos esculturas da sua contemporânea Eva Hesse. Não é necessário tocar efetivamente nos seus objetos para estabelecer com eles uma relação tátil. Estes são a matéria com a potência da memória de um corpo. Não são apenas os seres vivos que memorizam a matéria, esta mantém em si a memória das suas condições de possibilidades. (Figura 1).



Figura 1. Eva Hesse, *Untitled or Not Yet*, rede, polietileno, papel, pesos de chumbo e corda, 180 cm x 39 cm x 20 cm, 1966 - Coleção SFMOMA (San Francisco Museum of Modern Art). Fotografia -The Estate of Eva Hesse.

E em que se pensa quando nos deixamos envolver pelas estruturas orgânicas de Ernesto Neto? Em tudo e em nada. Os seus invólucros marcados pela simplicidade formal e a clareza cromática, constroem lugares silenciosos visualmente. Tateamos com o corpo e com os olhos o material em tensão das suas membranas, peles e contra-peles. Olhamos, cheiramos, tocamos, ouvimos sem referências à realidade concreta, mas tudo nos é familiar.

Assistimos às dialéticas incontornáveis do dentro e do fora, do peso e leveza, transparência e opacidade, movimento e serenidade ... e sabemos que, ali, o tangível murmura ao ouvido do intangível.

Poderá afirmar-se que a sua obra expõe as potencialidades do espaço intermédio como um loco de permanente descoberta das relações entre o espaço e os corpos, entre o corpo e os corpos, entre o corpo e o orgânico do não orgânico.

A canadiana Thecla Schiphorst (artista visual, web designer e coreógrafa) tem desenvolvido uma investigação referenciável acerca das relações entre o corpo e a tecnologia nas artes visuais.

O seu trabalho questiona a forma como a tecnologia medeia a representação e a experiência do corpo, integrando modelos de representação científica na experiência corporal.

Usa como ponto de partida uma subversão da relação visual objetiva através de uma experiência baseada no conhecimento perceptivo: ouvindo através do toque, vendo através da audição.

O seu objetivo é tornar visível a comunicação não verbal (invisível), que ocorre dentro de nós ao estabelecemos relações de proximidade com outros corpos. Para tal cria sistemas que respondem ao estado fisiológico dos participantes no espaço.

“Bodymaps: artifacts of touch” (1995-96) e “Between bodies: wearables for the telepathically impaired” (2003-2004) são exemplos de duas obras em que Schiphorst usa a tecnologia para reivindicar o corpo como um sistema interativo, tanto metafórica como fisicamente. Os seus trabalhos são geralmente peças de roupas. A exploração da obra por quem a usa, induz a uma performatividade onde se vão descobrindo informações derivadas da fisiologia como gestos e outros mecanismos não verbais. Os seus objetos vestíveis aglutinam o material têxtil com sensores e microssistemas programáveis que permitem aumentar os modos verbais e visuais da comunicação. No âmbito da sua investigação Schiphorst desenvolveu uma série de workshops sob o título: The whisper workshop: modeling connection and extension. O objetivo desta ação coletiva centrava-se na exploração de conhecimento sobre a forma como as pessoas prestam atenção aos seus próprios estados corporais e como compartilham esses estados com os outros num determinado espaço. Os participantes eram convidados a ouvir o toque e o movimento, a visualizar as experiências corporais como a respiração, o batimento cardíaco e movimentos lentos do corpo, treinando a atenção e a consciência, processo que decorria focando a sutileza da somática com o intuito de a apreenderem cognitivamente e, posteriormente, virem a reproduzir criativamente tais experiências vividas, metaforizando as ações através de adereços, sensores, objetos e coreografias.

Na sequência desta pesquisa desenvolver um conjunto de objetos que denominou “Wearable body architectures” (2001-2003). São objetos que captam e reagem à ressonância do corpo, a estímulos exteriores. Resultaram em vestes para prestar atenção aos sussurros do mundo, a serem usadas como anexos ou prolongamentos do corpo. Schiphorst entende os sentidos como mecanismos de busca ativa para a compreensão informal do mundo. Defende que o papel da sinestesia e do movimento são inseparáveis da percepção, no seu discurso e obra, somática e tecnologia são uma ponte construtiva e em construção.

“Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge To Western Thought” (1999) é um livro escrito por George Lakoff e Mark Johnson que coloca em diálogo as investigações anteriores de ambos os autores, posicionando dentro das ciências cognitivas um outro entendimento sobre a somática na apreensão do conhecimento e da imaginação. Defendem que a mente é corporizada, que o pensamento é, em parte, inconsciente e que os conceitos abstratos são em parte metafóricos.

Segundo eles, o desempenho conceptual e os modos de questionamento face à realidade dependem dos sentidos, da forma como nos movemos e manipulamos os objetos. George Lakoff inicia esta investigação no seu livro “Metaphors We

Live By “(2003), influenciado por Mark Johnson em “The Body in the Mind” (1987), empenha-se em defender que todo o pensamento tem origem na experiência corporal, ou seja, a apreensão da experiência da manipulação do mundo físico das superfícies, das distâncias, campos de força e movimentos estabelece as bases abstratas do pensamento. Os autores propõem o conceito de razão corporificada, referindo-se à formação de conceitos no e pelo corpo, nas trocas entre os seres humanos e o mundo, através da percepção multissensorial, da imaginação e do sistema motor na vivência diária. Este nível de compreensão possibilita a maximização do contacto com a realidade, conduzindo ao desenvolvimento da capacidade de projeção imagética, reconhecida como uma faculdade cognitiva vital. Revelam, assim, a estrutura metafórica subjacente a cada modo de pensamento, a fim de mostrar como a metafísica de cada teoria flui a partir das suas metáforas.

A intraduzibilidade que se estabelece na relação tátil entre dois corpos e entre o corpo e a matéria é um espaço criativo que pode potenciar novas formas de estar e pensar. (Re)conectar os indivíduos com os seus próprios sentidos e explorar novas abordagens interativas, não devem ser posições antagónicas mas, sim, complementares.

Os novos interfaces multissensoriais que envolvem a tecnologia vão-nos permitindo, a cada dia, experienciar o antes impossível.

517 ■

Coordenadas do tangível

Poderá afirmar-se que existem três tipos de toque: um toque ativo face às superfícies existentes, que explora a textura, a temperatura e a vibração; um toque passivo, que corresponde ao ser tocado; um toque de diálogo, numa sequência de tocar e ser tocado.

Os interfaces hápticos são, na atualidade, objetos em expansão. No entanto, a privação do toque real continua a ser uma das mais significativas diferenças entre a comunicação à distância e a comunicação em co-presença.

Gregory Chatonsky, na sua instalação interativa “Se Toucher Toi” (2004), expõe as fronteiras entre corpo e interface, destituindo progressivamente a ilusão que é a imersão no universo tecnológico. A obra, composta por um receptor de movimento e uma projeção, convida o espectador a estabelecer um diálogo de mãos com um corpo desconhecido que habita o outro lado do interface. (Figura 2)

Num primeiro instante, o usuário percebe que ao mover a sua mão na superfície de vidro, a imagem desta aparece reproduzida na projeção, sobreposta à imagem de outra mão. Ao manipular o movimento, as duas mãos interagem entre si. Após alguns instantes deste jogo correspondido entre a imagem de duas mãos que comunicam simulando o toque, estas deixam de ter movimentos correspondentes, tocando-se em circuitos independentes dos gestos do usuário. Isto acontece porque, a determinado momento, é projetada uma imagem gravada de uma outra interação. Este desfasamento entre a corporalidade e os mecanismos tecnológicos constitui um ruído na estrutura da interação. Emerge então no usuário uma sensação de perda de controle e de incapacidade. Tal facto, vem a revelar o espaçamento entre os dois locais e a acionar a tomada de consciência do automatismo vigente no uso das ligações técnicas. Chatonsky apoia-se no conhecimento corporificado da experiência vivida para mostrar que, inicialmente, o nosso sentido da vi



Figura 2. Gregory Chatonsky, *Se Toucher Toi*, computador, monitor, webcam, software personalizado. (Software -Vadim Bernard, Stéphane Sikora, produção - Le Fresnoy studio national des arts contemporains), 2004. Fotografia de Gregory Chatonsky.

são consegue iludir-nos através de uma percepção de experiência de toque, naquilo que é uma possibilidade da sua reprodução mas que essa ilusão é transitória.

A obra “*Se Toucher Toi*” comporta uma crítica à imersão tecnológica “*Telematic Dream*” de Paul Sermon, concebida em 1992, era um convite sedutor a novas experiências físicas mediadas por dispositivos técnicos. “*Telematic Dream*” é uma proposta ancorada na noção abstrata de corpo virtual que, à data, pretendia explicitar a validade material da experiência humana mediada através de uma sobreposição de acontecimentos que se estruturavam pela representação do toque. Formalmente, esta instalação é composta por duas camas e vários monitores colocadas em locais distintos: um quarto sem iluminação e um outro com alguma luz. Só o segundo é acessível ao público. Ambas as divisões estão supervisionadas por câmaras de vídeo. A instalação é construída com o auxílio de uma rede digital de transmissão que viabiliza a ligação dos interfaces. A cama do quarto iluminado recebe a projeção da imagem captada no segundo espaço. Nesta segunda divisão, uma performer habita e dinamiza o espaço durante o período em que a obra está ativa. O público é convidado a subir à cama onde se encontra projetada a imagem da performer. Uma outra câmara capta a imagem da interação entre corpo real e a imagem projetada, ou seja, capta a imagem de dois corpos em diálogo. Por sua vez, essa imagem aparece nos monitores que ladeiam as camas. Este jogo de sobreposições procura desconstruir concepções pré-definidas das noções de relação entre corpos, de corpo representado e de corpos mediados. A máquina transforma o processo de comunicação na relação de um-para-o-outro num processo também de reversibilidade a partir do mesmo, dado que o usuário não interage apenas com o outro, mas também com a imagem do seu próprio corpo. Inclui assim referência a um auto-voyerismo. O trabalho explora a presença, a ausência da interação humana, no seio das comunicações mediadas pela tecnologia. O usuário interage com o corpo ausente pela simulação do toque. Mesmo consciente de que está envolto por uma encenação técnica, a sua resposta performativa ao dispositivo instalativo é a de reprodução comportamental de uma experiência sensível de co-presença. No entanto, neste diálogo tateante não acontecem trocas de textura, temperatura ou vibração.

Em 1992 ano de concepção e apresentação de “*Telematic Dream*”, Paul Sermon convidou Susan Kozel para desempenhar o papel de performer no quarto não iluminado da instalação. A participação neste projeto foi um marco no percurso

da coreógrafa que tomou então esta experiência como objeto de reflexão.

Susan Kozel elaborou um estudo centrado na interação sensorial dos corpos entre si e na relação do corpo com os interfaces digitais. “Closer” (2007), o resultado escrito de uma pesquisa de vários anos, trouxe para o contexto acadêmico a experiência sensível, vivida, mediada pela tecnologia. Kozel transpõe a permeabilidade entre experiência sensível e técnica, defendendo que a relação com os sistemas tecnológicos requer a exploração de uma nova gama de experiências físicas que proporcionam uma expansão da percepção e da consciência corporal. O seu discurso é uma proposta que resulta no atenuar das dualidades: humano/computador; material/imaterial; analógico/digital; orgânico/inorgânico; corpo/mente.

Parte dos conceitos de inter-subjectividade e alteridade e vai, ao longo dos capítulos, desenvolvendo uma crítica à noção idealista de telepresença e à interação online, fornecendo uma explicação materialista de espaço e de virtualidade.

O seu foco de estudo é a realidade física da conectividade humana estruturada a partir do conceito “carne”, de Merleau Ponty. O produto do seu trabalho são performances que refletem o corpo na imersão social e com objectos vestíveis programados por sistemas digitais. Estes trabalhos propõem uma experimentação sensorial de contacto com o nosso próprio corpo, com o corpo de outros e de reação a estímulos provocados por sistemas tecnológico.

519 ■

Defendendo e argumentando a pertinência da fenomenologia como modo de integrar o intelecto com a experiência sensorial, afirma o corpo como base do conhecimento e da experiência. O seu trabalho marca e reflete a inscrição corpórea cuja origem é uma trama ontológica no âmbito atual da experiência.

Segundo ela, os fenómenos de reverberação, ressonância e repercussão inerentes à receção fenomenológica da informação, não desaparecem quando se expõem por via de uma interface. Estas noções não são significativas em abstrato, mas o movimento e a corporalidade podem ser lidos através delas.

O que a sua tese pretende argumentar é que a percepção e a construção da individualidade e da alteridade emergem com a exposição do eu-corpo ao corpo-outro. Amplia esta conceção, diferida a partir de Ponty, Levinas e Deleuze, para os corpos digitais e para a possibilidade de descobertas através da digitalização do próprio corpo. Defende que a relação quiásmica que temos com o mundo tátil e visual, a sua sobreposição e a sua desregularização, tem espaço para a fenomenologia de novas experiências intersubjetivas e que as práticas artísticas são um campo profícuo de exploração e integração de novos paradigmas multissensoriais.

A relação do tátil com o digital superou, há muito, os ecrã hápticos. Mas, poderá o tato ser virtualizado?

“Hardiman”, a mão robótica de Ralph Moshier, pode ser considerada a percursora da tecnologia háptica que começou a ser desenvolvida no final dos anos 60. Tais conhecimentos foram progressivamente codificados pela ciência computacional que veio a agilizar ratos, joysticks e recetores articulados adaptáveis aos dedos dos utilizadores, bem como outros instrumentos que permitem atualmente uma interação quinestésica com a interface do computador. Estes sistemas fornecem um feedback que simula propriedades físicas da matéria, tais como o peso, o atrito e a textura.

O fruto do aperfeiçoamento destes sistemas é hoje aplicado com fins pedagógicos, nomeadamente em museus.

Os artefactos do museu são reproduzidos digitalmente e o usuário pode explorar a topografia de um determinado objeto dentro de um ambiente digital.

A superação da rigidez do ecrã permite-nos entrar num campo em que a experiência digital aumenta qualitativamente.

“Firewall” (2013), é uma instalação interativa resultante do trabalho colaborativo entre Aaron Sherwood e Mike Allison. Nesta obra, uma película de elastano esticada atua como membrana sensível à profundidade. Ao ser tateada, empurrada ou acariciada, esta responde aos estímulos quinestésicos através de composições musicais e de uma imagem alterável de fogo em expansão. (Figura 3)

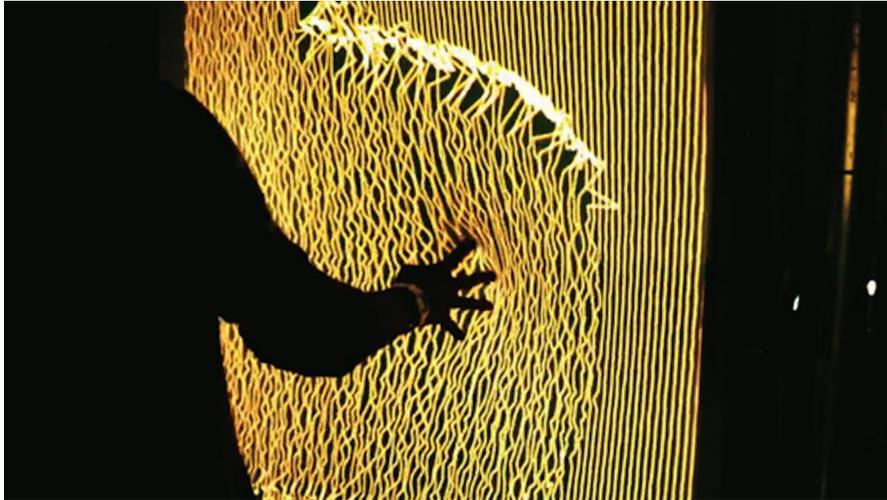


Figura 3. Aaron Sherwood e Mike Allison, Firewall, 2013, tela de elastano, projetor , 2.5D display, arduino e kinect, (software - processing ;Max/MSP) , 2013. Fotografia disponível em (<http://aaron-sherwood.com/works/firewall/>).

Os têxteis são a matéria que estabelece uma maior relação de proximidade, proteção e conforto para com o corpo.

A qualificação material dos têxteis como interfaces multissensoriais que conectam o usuário com a sua percepção dos sentidos, produzindo experiências imersivas, é hoje um território em forte expansão. Aqui, aliam-se arte, design, ciência e indústria.

Os denominados Smart Textiles aglutinam a tecnologia digital e as fibras têxteis. A conceção de têxteis interativos possibilita a comunicação de novas formas expressivas através dos têxteis. Estes materiais híbridos permitem a alteração das suas estrutura, cor e temperatura de diversas formas, em resposta a estímulos ambientais.

A exposição “SmartTextiles Wearable Services” (Tilburg, 2015) divulgou as mais recentes colaborações entre design têxtil e tecnologia.

Podemos encontrar nos têxteis e na sua relação com dispositivos tecnológicos comportamentos de tensão, ressonância e reversibilidade sonora e tátil com o propósito de contribuir para um discurso que coloca em diálogo o conhecimento científico dos materiais e a sua plasticidade inerente.

Francesca Perona, designer e investigadora, tem aprofundado o estudo do potencial perceptivo tátil através das relações dos têxteis com as tecnologias. O seu trabalho “Crafting Human Perception” (2012) foi apresentado no Victoria & Albert Museum, integrando o “Digital Futures”. Trata-se de uma escultura interativa que

explora novas formas de entender a percepção humana. A obra repensa a relação tradicional entre corpos e superfícies têxteis artesanais, aumentando as funcionalidades comuns através de sensores.

Os painéis de tecido detectam as vibrações produzidas pelas nossas mãos enquanto os acariciam, apertam, movem, tocam ou arranham à superfície. Um circuito electrónico incorporado amplifica as vibrações hápticas em tempo real, reproduzindo-as através de efeitos sonoros.

Através destes processos, as superfícies têxteis estáticas evoluem para membranas interativas cujos motivos tridimensionais estimulam a exploração da percepção sensorial.

Esses artefatos têxteis podem ser considerados como entidades de natureza híbrida, objetos relacionais com potenciais interativo e transformador latentes. A experiência multi-sensorial resultante do uso de smart textiles pode criar uma dinâmica sensorial íntima entre os diversos sistemas perceptivos, proporcionando, uma cada vez mais afinada tomada de consciência da interação perceptiva.

Considerações finais

E se o conforto tátil nos procura e nos encontra?

O cobertor robótico criado pelo artista canadiano Nicolas Stedman (“The Blanket Project”, 2001) é capaz de navegar dentro de um espaço fechado indo ao encontro dos corpos presentes. Este objeto autómato aproxima-se, como que por magia, dos habitantes do espaço, proporcionando-lhes estimulações físicas conducentes a sensações de conforto.

O artefacto assombra e funciona através de ambos: técnica e desejo.

Existirá uma essência do tato, do toque? Quem toca o quê e quem?

A carícia, será sempre uma figura do tato. Mas é o indizível da essência do tátil que nos permite continuar a tatear novos caminhos de conciliação do corpo com o mundo.

Ouvir o murmúrio da matéria altera a linearidade do tempo. Num abraço tocamos o intangível da existência.

O tato reinventa-se nas aporias de Aristoteles, nas mãos de Rodin, nos núfars de Monet e expande-se nas metonímias de Nancy. Porque a essência do tátil, como diz Serres, é o enigma do unicórnio.

Referências

ACKERMAN, Diane (1998). **Uma História Natural dos Sentidos**. Lisboa: Temas e Debates, Actividades Editoriais.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido**. Relógio'Água, Lisboa, 2006.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Martins Fontes, São Paulo, 1990.

CLASSEN, Constance (ed). **The book of Touch**. Bergpublishers, Nova Iorque, 2005.

DERRIDA, Jacques. **On Touching : Jean-Luc Nancy** (trad. Christine Irizarry). Stanford University Press, California, 2005.

HAN, Byung-ChuL. **A Salvação do Belo**. Relógio de água editora, Lisboa, 2016.

JAY, Martin. **Downcast Eyes - The denigration of vision in twentieth-century french thought**. University of California Press, 1994.

JOHNSON, Mark; LAKOFF, George. **Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge To Western Thought**. Basic Books, New York, 1999.

JOHNSON, Mark Johnson. **The Body in the Mind**. The University of Chicago, Chicago, 1987.

KOZEL, Susana. **Closer - performance, technologies, phenomenology**. Massachusetts Institute of Technology. The Mit Press, Cambridge;Massachusetts; Londres, 2007.

LAKOFF, George. **Metaphors We Live By**. The University of Chicago, Chicago, 2003.

■ 522 MERLEAU-PONTY, Maurice. **A fenomenologia da percepção**. Martins Fontes, São Paulo, 1994

MIGNONNEAU, L.; SOMMERER, C. (ed). **Interface Cultures: Artistic Aspects of Interaction**. Transaction Publishers. London, 2008.

MIRANDA, José A.B e CRUZ, M Teresa (org). **Crítica das Ligações na Era da Técnica**. Tropismos, Lisboa, 2002.

NANCY, Jean-Luc. **Being Singular Plural**. Stanford University Press (Meridian – Crossing Aesthetics), California, 2000

SCHIPHORST, Thecla. **Between Bodies: using Experience Modeling to Create Gestural Protocols for Physiological Data Transfer**. in <http://www.sfu.ca/~tschiph/whispers/CHI04BetweenBodiesFringe.pdf> (consultado 12.1.2015)

SCHIPHORST, Thecla. **Body Matters: The Palpability of Invisible Computing**. in Leonardo, Vol. 42, No. 3 (2009), (pp. 225-230, 209).

SIMÃO, Cristiana V. (1997). **Mens Sana in corpore sano? Reflexões sobre o enigma do corpo**. Philosophica 9 pp.207-223. Disponível em <<http://www.centrodefilosofia.com/uploads/pdfs/philosophica/9/12.pdf>>

SERRES, Michel. "The five senses. A philosophy of Mingled Bodies". Continuum International Publishing Group. Londres, 2008

SOBCHACK, Vivian (2004). **Carnal Thoughts**. California: University of Califórnia Press.

Recebido em: 28/11/2016 – Aprovado em: 25/05/2017

Dizer OU mostrar, em Wittgenstein, e A Tetralogia da Incomunicabilidade, de Antonioni¹

ANA PAULA GRILLO EL-JAICK

■ 524

Ana Paula Grillo El-Jaick é professora Adjunta da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Pós-doutora com pesquisa no Laboratório Arquivos do Sujeito (LAS) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutora em Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2009), tendo desenvolvido estágio doutoral na École Normale Supérieure (Paris). Possui Mestrado em Letras também pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2005), graduação em Letras (2005) e em Direito (1999) pela Universidade Federal Fluminense. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Filosofia da Linguagem. Atualmente, atua como pesquisadora no Grupo de Pesquisa em Língua(gem) e Sociedade (GRUPELS) da UFJF, investigando o conceito de linguagem como forma de vida tal como formulado nos escritos do Wittgenstein maduro.

¹ Uma versão preliminar deste artigo foi publicada nos ANAIS do IV Simpósio Internacional sobre Análise do Discurso (IV SIAD).

No amor, assim como em quase todas as atividades humanas, o entendimento cordial é o resultado de um mal-entendido. É nesse mal-entendido que está o prazer. O homem grita: "Oh, meu anjo". A mulher arrulha: "Mamãe! Mamãe!" E esses dois imbecis ficam convencidos de que pensam em unísono. – O abismo insuperável que causa a incomunicabilidade ainda não foi transposto.

Charles Baudelaire

■ RESUMO

Os filmes "A Aventura" (1960), "A Noite" (1961) e "O Eclipse" (1962), de Michelangelo Antonioni, não foram premeditadamente concebidos como uma trilogia, mas, ainda que à revelia do diretor, são comumente agrupados como a "Trilogia da Incomunicabilidade" – a qual alguns críticos ainda incluem "O deserto vermelho" (1964). Analisarei esse (pretensão?) discurso da incomunicabilidade a partir do notório aforismo de L. Wittgenstein com que o filósofo vienense termina seu *Tractatus Logico-Philosoficus*: "Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar" (TLP §7) e, também, a partir da perspectiva de linguagem da segunda fase de seu pensamento, aquele expresso em suas "Investigações Filosóficas", quando a linguagem passa a ser entendida por Wittgenstein como uma prática humana, como forma de vida. Assim, explorando o paradoxo de se comunicar a incomunicabilidade, este texto não chega a "resultados finais"; antes, abre-se para, pelo menos, dois paradoxos. Por fim, entendemos que tais paradoxos tendem a mostrar que, se é possível comunicar a incomunicabilidade, isso seria menos o triunfo da comunicação e mais um reconhecimento dos limites da linguagem.

525 ■

■ PALAVRAS-CAVE

Wittgenstein, Antonioni, formas de vida, trilogia da incomunicabilidade.

■ ABSTRACT

Michelangelo Antonioni's "The Adventure" (1960), "The Night" (1961) and "Eclipse" (1962) were not premeditatedly conceived as a trilogy but, despite Antonioni desire, they are commonly grouped as a "trilogy on modernity and its discontents" - which some critics still include "Red Desert" (1964). I will analyze this discourse of modernity / incommunicability from L. Wittgenstein's notorious aphorism with which the Viennese philosopher ends his "Tractatus Logico-Philosoficus": "What we cannot speak about we must pass over in silence" (TLP §7) And also from the perspective of language of the second phase of his thought, expressed in his "Philosophical Investigations", when language comes to be understood by Wittgenstein as a human practice, as a life-form. Thus, exploring the paradox of communicating incommunicability, this text does not reach "final results"; rather, it opens up to, at least, two paradoxes. Finally, we understand that such paradoxes tend to show that, if it is possible to communicate incommunicability, this would be less the triumph of communication and more the recognition of the limits of language.

■ KEYWORDS

Wittgenstein, Antonioni, life-form, trilogy on modernity and its discontents.

O filme/O texto – sem cortes:

O cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, em seu conhecido artigo “Cinema de poesia”, defende a tese de que, apesar de prevalecer a natureza comunicativa da prosa na breve tradição da história do cinema, vínhamos testemunhando a mudança dessa trajetória, que então se dirige, também, para um cinema de poesia (1970[1965], p.22-33). Assim, Pasolini dá exemplos concretos da instauração no cinema de uma possível tradição do que ele chamou de “língua técnica da poesia”, ou “língua do cinema de poesia” (Idem, p.36): “Como exemplos concretos de tudo isto, citarei Antonioni, Bertolucci e Godard – mas também poderia acrescentar Rocha do Brasil, ou Forman da Checoslováquia, e naturalmente muitíssimos mais” (Idem, p.29).¹

Não é à toa que Michelangelo Antonioni foi o primeiro nome citado por seu compatriota. Afinal, sua técnica é trabalhada para o bem do poético. O diretor conduz o espectador com uma língua especial, de forma a dar a ver o interior de seus personagens. Conforme continua Pasolini em seu texto: na “língua de poesia cinematográfica” o “verdadeiro protagonista é o estilo. A câmera, por conseguinte, é notada, e por bons motivos” (Idem, p.38).

A poesia cinematográfica de Antonioni, de fato, tem o traço de seu estilo. Notamos a câmera e a montagem como versos de um poema – seus filmes não se fundamentam na *natureza comunicativa da prosa*. Vemos poesia: sua câmera corta estrofes, sua montagem pictórica edita versos, seu ritmo é o de um poema. Nas palavras do próprio Antonioni:

Enquanto para meu caríssimo amigo Wim Wenders [cineasta que ajudou Antonioni a filmar “Além das Nuvens”, seu penúltimo filme (1995), depois que este sofreu um acidente vascular-cerebral que o deixou paralisado do lado direito e quase completamente impossibilitado de falar] filmar é uma diversão incrível, para mim, filmar é quase um sofrimento por ter de enfrentar continuamente esta obsessão das soluções técnicas que, ao mesmo tempo, têm de ser poéticas. É algo que me cansa muito (O OLHAR, 2001, 49:30).

Filmar é penoso porque o poético é, também, técnico – os dramas encenados por Antonioni são, segundo ele mesmo, igualmente psicológicos e plásticos (ANTONIONI apud BARTHES, 1980, p.1). As histórias de seus filmes são aparentemente banais; porém, sua forma tenta desvelar a própria existência humana. Nas palavras do próprio diretor: “Nas minhas histórias [...] sempre acontecem coisas mais interiores que exteriores” (O OLHAR, 2001, 21:14).

O escritor e diretor francês Alain Robbe-Grillet, na homenagem televisiva “Dear Antonioni”, transmitida pelos canais de televisão RAI e BBC nos anos 1990, tem uma boa análise sobre como Antonioni encena estes acontecimentos interiores:

A imagem mais tradicional em Antonioni não é tradicional, mas ela é clássica em seus filmes: a câmera fixa um personagem, o personagem não está centralizado, em geral, ele está descentralizado, o que

² Todas as traduções dessa edição são de minha autoria.

já é uma característica importante, e o personagem olha para além. Quer dizer que há um primeiro ponto de vista, aquele da câmera, e um segundo ponto de vista, aquele do personagem que olha “para fora”. E no cinema tradicional e clássico ele olharia alguma coisa e a gente mostraria num ângulo reverso aquilo que este olhar vê. Aqui, ao contrário, não: permanece em aberto. O espectador que vê esta imagem tem duas possibilidades: pensar que ele olha alguma coisa e que essa coisa é importante, mas que a gente não sabe o que é; ou talvez que, na verdade, ele não olha nada: ele olha o mundo, simplesmente. Quer dizer que, no final das contas, o olhar se volta para ele próprio (DEAR, 1990, 21:56).

Os filmes “A Aventura” (1960), “A Noite” (1961) e “O Eclipse” (1962) não foram premeditadamente concebidos como uma trilogia, mas os críticos veem aí uma certa unidade, de modo que os três filmes acabariam por se complementar – e, assim, compõem essa que ficou conhecida como a “Trilogia da Incomunicabilidade”, ainda que o próprio diretor não reconheça tal nomenclatura. Antonioni sustenta não ter qualquer apreço pela falta de comunicação. Ele afirma que seus personagens buscam se comunicar entre si. Contudo, não é preciso muita audácia para concluir que essa busca é infrutífera – é um desejo sempre frustrado. No fim, o que há, o que Antonioni encena é essa incompletude: os três filmes, mais “O deserto vermelho” (1964), enquadram casais unidos pela falta de comunicação.³

527 ■

O desagrado de Antonioni frente ao título *trilogia da incomunicabilidade* se deve à sua pertinácia em enfatizar que, se seus personagens não se comunicam, eles tampouco estão felizes com isso. Dessa maneira, os personagens de seus filmes estariam interligados – ainda que por uma linha tênue, frágil. Entretanto, vemos que os protagonistas dos três filmes são casais que só se fazem assim nomear porque se apresentam aos pares – mas são personagens, sobretudo, solitários.

“A Aventura” nasceu de um fato ocorrido com Antonioni e Monica Vitti, atriz com quem então era casado, quando partem para uma ilha, com amigos, para um passeio. Lá, têm uma discussão – “normal” de casal, conforme conta o diretor. Vitti sai pela ilha e some por uma hora e meia. Quando se reencontram, Antonioni lhe diz: “Acho que tenho uma ideia. Aconteceu algo. Precisamos conversar”. A conversa durou dois anos e semeou o roteiro de “A Aventura”, coassinado por Tonino Guerra.

No filme, Anna (Lea Massari) desaparece depois de uma discussão com seu namorado Sandro (Gabriele Ferzetti). “A Aventura” é a própria procura por Anna; o que acontece nessa procura – principalmente entre Sandro e a melhor amiga de Anna, Claudia (Monica Vitti). Este fio de argumento – sumiço e busca envolvendo Anna, Sandro e Claudia – é o que conduz e encena aquela que é a obsessão do diretor: a problemática existencial.

Em outras mãos, esse filme poderia facilmente se tornar um thriller policial – e, de fato, Monica Vitti conta em entrevista como, em sua busca para encontrar algum produtor que financiasse “A Aventura”, Antonioni ouviu: “A mulher tem de ser encontrada!”. Todavia, o diretor não queria fazer um filme de ação, senão exatamente o oposto disso. Assim, ao contrário do que desejavam alguns possíveis pro-

³ Seguirei aqui os críticos que defendem haver, na verdade, uma *tetralogia* ao incluírem este último filme, “O deserto vermelho” (1964).

dutores do filme, a mulher não é encontrada. O que aconteceu com ela? Antonioni ironizou seu fim inconcluso: “Me disseram que ela se matou, mas não creio” (ANTONIONI apud VEJA, 2012, p.2).

Se há ação em “A Aventura”, esta é para dentro: filma-se a ausência – como a da personagem Anna, e o que acontece depois disso. Antonioni encena a falta – e a solidão que essa falta, essa sede que nos move faz surgir. Sandro, por exemplo, sofre daquilo que Antonioni qualificou de *malattia dei sentimenti* [doença dos sentimentos] – vive numa constante confusão erótica e profissional. Profissionalmente, é um arquiteto frustrado. Amorosamente, no curso pela busca de sua namorada Anna, acaba por se envolver com Claudia, e, na mesma noite que diz amá-la, conquista uma desconhecida numa festa. A cena final é contundente: flagrado por Claudia, Sandro termina em lágrimas – até que a câmera flagra a mão de Claudia, que se levanta, diligentemente, não apenas para perdoar, mas, principalmente, para consolar Sandro (de suas palavras vazias? de suas pulsões incontroláveis? de sua condição, finalmente, de homem solitário? de seu oco?). Assim, frustrando uma aposta por um filme policial, “A Aventura” não se pergunta sobre o paradeiro de Anna, mas “Por que o amor é tão estranhamente inexplicável?” (CHATMAN; DUNCAN, 2008, p.10). Afinal, a atitude de Sandro não está no âmbito da aprovação ou condenação, mas da piedade. Antonioni assim definiu “A Aventura”:

Os personagens do filme vivem uma aventura emocional – ela implica a morte e o nascimento de um amor. Uma aventura psicológica e moral que os faz ir ao encontro das convenções estabelecidas e dos critérios de um mundo de agora em diante excedido (ANTONIONI apud CHATMAN; DUNCAN, 2008, p.33).

O crítico R. A. Oliveira vê nas ilhas de Lisca Bianca, onde se passam as cenas iniciais do filme, uma metáfora das relações humanas: pequenas ilhas, extremamente próximas, de modo que uma ilha vê as outras ilhas, mas permanecem separadas umas das outras: ilhas (OLIVEIRA, 2008, p.3). O isolamento da ilha chegou a prejudicar as filmagens em uma ocasião em que o mar se mostrou muito revoltoso, o que fez com que a equipe ficasse ilhada por uma noite e um dia inteiros – presos naquela ilha então inacessível, sem comida, sem nada, porque tudo, as provisões ficaram num barco maior, que não tinha como se aproximar da ilha (ANTONIONI, 1966, 13:15). E esse não foi o único percalço nas filmagens. Dentre outros, os técnicos começaram uma greve para protestar pelas más condições de trabalho e atraso no pagamento (CHATMAN; DUNCAN, 2008, p.29).

Monica Vitti dá seu depoimento sobre a sofrida noite em que o filme foi vaiado no Festival de Cannes, de 1960 (neste ano o vencedor foi “A Doce Vida”, de F. Fellini). Vitti conta como o público logo perdeu o interesse pelo filme e riu o tempo inteiro, desde o início, desde os créditos, nas cenas que haviam sido difíceis para toda a equipe, nas cenas que tinham sido penosas fazer. No dia seguinte, no entanto, ao saírem do lobby do hotel, encontraram uma lista de vários nomes importantes do mundo do cinema – diretores (italianos e estrangeiros), jornalistas, críticos, escritores. Essa lista era encabeçada por Roberto Rossellini e precedia por algumas palavras: “Ontem à noite vimos o mais belo filme apresentado no Festival”.

Finalmente, o filme figura entre os vinte melhores filmes da história da influente revista "Sight and Sound" (CHATMAN; DUNCAN, 2008, p.30)

O segundo filme da trilogia, "A Noite", traz Lidia (Jeanne Moureau) e Giovanni (Marcello Mastroianni) como o casal protagonista. A noite se passa numa festa na casa de um milionário que convidou o escritor Giovanni e sua esposa – segundo ela, porque todo milionário procura seu intelectual. Como nos outros filmes da trilogia, recorre a ideia de solidão, tédio, inquietude sobre o que fazer. De fato, é significativo que a primeira fala do filme é a recorrente pergunta "O que devo fazer? O que devo fazer?", proferida por um amigo do casal, amigo este que está hospitalizado e faz a pergunta ao enfermeiro que lhe aplica morfina (A NOITE, 1961, 3:00).

Como nos outros dois filmes, recorre ao menos uma cena em que os personagens, num meio urbano, contemplam as mudanças (erradas) operadas na arquitetura da cidade, no urbanismo moderno como um destino sobre o qual não temos qualquer poder de intervenção, de modo que só nos resta reconhecer a impossibilidade de se criar algo de sólido, que sobreviva às mudanças. Essa impossibilidade de conter a mudança também atinge as relações humanas. As relações também mudam, já que não são sólidas. Lidia flerta com um desconhecido na festa, ainda que não consiga consumir a traição. Giovanni flerta com a filha do milionário, a bela Valentina (Monica Vitti). Entretanto, não há ciúme – Lidia diz não amar mais Giovanni. Ela sente mais é pena dele por sua infelicidade. Como em "A Aventura", também em "A Noite" há um diálogo em que o personagem masculino é confrontado com a palavra sacrifício pelo bem do relacionamento e reage: mas por que se sacrificar? (Aliás, caberia para um outro estudo uma análise do egoísmo desses personagens masculinos, deixando mesmo em alguns momentos seu narcisismo esbarrar em certo *machismo*.)

Em "O Eclipse", a jovem tradutora Vittoria (Monica Vitti) se envolve com Piero (Alain Delon), um operador da bolsa de valores, depois que ela rompeu um relacionamento com Riccardo (Francisco Rabal). Desses três filmes, "O Eclipse" parece colocar luz em outros momentos de incomunicabilidade para além da dificuldade entre Vittoria e seu ex, Riccardo, e seu pretendente Piero. De fato, as cenas que têm como cenário a bolsa de valores são bastante significativas: em vez do acostumado silêncio de Antonioni, temos gritaria – mas uma gritaria em que não se entende uma palavra do que é berrado. O incomunicável, aqui, beira o animalesco, o grotesco: há urros, não há texto propriamente⁴. Este é o terceiro casal da trilogia da incomunicabilidade; o terceiro casal que se comunica pelo incomunicável. "O Eclipse" eclipsa: não há realmente um eclipse no filme. Novamente, podemos dizer que esse obscurecimento ocorre dentro dos personagens – como uma ausência, um afastamento de sentimentos. Logo no início do filme, quando Vittoria termina seu relacionamento com Riccardo, vemos ao fundo uma caixa d'água em forma de cogumelo nuclear, uma possível referência à guerra fria e à ameaça nuclear. Antonioni escreve sobre o filme:

1962. Em Florença, para ver e filmar o eclipse do sol. Frio repentino.
Um silêncio diferente de todos os outros silêncios. Luz terrestre, dife-

⁴ Além disso, devo destacar a personagem queniana, vizinha de Vittoria. Há uma cena específica em que poderíamos discutir a incomunicabilidade entre culturas: primeiramente, Vittoria e uma terceira vizinha imitam os negros de uma forma bastante preconceituosa, até que a vizinha queniana grita: "Parem de imitar os negros". Contudo, pouco depois essa mesma vizinha queniana chama os negros de "macacos" (O ECLIPSE, 1962, 34:37).

rente de todas as outras luzes. E, então, escuridão. Imobilidade total. Tudo o que consigo pensar é que, durante o eclipse, os sentimentos também param. É uma ideia que tem vagamente a ver com o filme que estava preparando, mais uma sensação que uma ideia, mas que já define o filme, se bem que este ainda esteja longe de estar definido [...] Deveria ter posto, nos créditos iniciais de “O Eclipse”, estes dois versos de Dylan Thomas: “Alguma certeza deve porém existir, se não a de amar bem, pelo menos a de não amar (MIGELANGELO, 2001, 50:55).

Por fim, em “O Deserto Vermelho” reconhecemos regularidades com os outros três, ainda que este pareça ser mais político: há, por exemplo, a questão do meio ambiente de forma explícita; e pelo menos um diálogo em que Giuliana (Monica Vitti) pergunta a Corrado (Richard Harris), amigo de seu marido Ugo (Carlo Chionetti) mas que se apaixona por Giuliana no instante em que a vê, se ele é de direita ou de esquerda (enquanto vemos ao fundo uma árvore lilás). “O Deserto Vermelho” parece arrebentar a corda que os outros filmes também tocam: se em todos acontecem triângulos amorosos, aqui três casais compartilham uma cama, num suíngue simulado; se nos outros filmes experienciamos a solidão humana, aqui Giuliana admite que o acidente de carro de que vem se recuperando foi, na verdade, tentativa de suicídio.

Nos quatro filmes temos o inverso do *happy end* – o cineasta/poeta não termina suas películas com um grand finale. No final, sim, ainda que corra o risco de ser cafona, ou ridículo, vamos acabar falando de amor. Vou acabar analisando quatro cenas cujos diálogos, a meu ver, são exemplares do incomunicável atribuído ao diretor.

A primeira fala é de “A Aventura”:

Anna: Sandro, um mês é muito tempo. Eu estava acostumada a ficar sem você.

Sandro: O mal-estar de sempre. Logo passa.

Anna: Mais forte que o normal.

Sandro: Só vai demorar um pouco mais para passar.

Anna: Mas eu creio que deveríamos falar sobre isso. Ou acha que também não conseguiremos nos entender.

Sandro: Teremos muito tempo para falar. Vamos nos casar. Quer mais tempo?

Anna: Casar neste caso não significaria nada. [...]

Sandro: Mas para que ficar aqui discutindo e falando? As palavras, acredite em mim, servem cada vez menos... Confundem. (A

AVENTURA, 1960, 23:00)

A segunda fala é de “A Noite”: Valentina confessa a Giovanni: “Todas as vezes que tentei me comunicar com alguém o amor foi embora” (A NOITE, 1961, 1:36:24). A terceira fala é de “O Eclipse”: “Gostaria de saber se você se entendia

com seu namorado anterior”. “Enquanto houve amor, houve entendimento. Nada havia a entender.” Finalmente, em “O Deserto Vermelho” a incomunicabilidade chega à carne, gravada que está no próprio corpo: “Não sou solteira. Mas, às vezes, me sinto... separada. Não, não do meu marido, não. Os corpos... estão... separados. Se você me beliscar, eu não vou sentir. O que eu estava dizendo? Ah, sim! Eu estive doente, mas não devo pensar nisso. Quer dizer, eu devo pensar que tudo que acontece comigo é minha vida. Isso.” (1h48min23s).

Os casais não se entendem. De nada adianta falar, posto que as palavras são inúteis. Elas não trazem clareza, mas só mais confusão. Para amar é preciso prescindir da linguagem verbal. O amor tem de ser sem palavras; o amor é inefável. Ele prescinde de entendimento porque está fora do campo do inteligível. As palavras não levam ao entendimento – mas ao contrário disso.

Investigo o comunicável e o incomunicável a partir do notório aforismo de L. Wittgenstein com que o filósofo vienense termina seu “Tractatus Logico-Philosophicus”⁵: “Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar” (TLP §7). Para Antonioni, o amor é uma dessas coisas sobre as quais não se pode falar – deve-se calar porque o entendimento só se dá sem palavras; deve-se calar porque não há o que entender se não for sem palavras. Para o Wittgenstein do “Tractatus”, não se pode falar daquilo que não se pode ajuizar como verdadeiro ou falso empiricamente; ou seja, não se pode falar daquilo que não constitui uma proposição que representa o real, a totalidade dos fatos que é o mundo (TLP § 1.1). Em outras palavras, apenas as proposições que representam o mundo podem ser verificadas – e, portanto, ditas. Já as proposições metafísicas, que não constituem uma representação do real, que não apontam para um fato no mundo, devem ser caladas – pois são absurdas, pois são inverificáveis.

Para o assim chamado primeiro Wittgenstein, comunicamos apenas na medida em que denotamos coisas no mundo; representamos o mundo por uma linguagem que espelha o real. Segundo ele, o que está fora do mundo pertence à esfera do incomunicável – as proposições éticas, estéticas, não podem ser ditas, só podem ser mostradas.

Ao que parece, em Antonioni, o amor estaria aí: são proposições metafísicas, absurdas, inverificáveis, impossíveis – logo, indizíveis, inefáveis, incomunicáveis. Antonioni é o mestre do tempo morto, “que consiste em deixar a câmera filmando quando qualquer outro diretor teria cortado” (CHATMAN; DUNCAN, 2008, p.23). Aquele tempo aparentemente sem importância, aquela cena destinada à mera ligação entre cenas – esse tempo morto de Antonioni é esticado de modo a dar vida e outro significado a seus filmes/poemas. Antonioni explica:

Quando a cena principal acaba, há momentos menos importantes; me parece útil mostrar o personagem nesses momentos, de costas ou de frente, dando o tom a um gesto, uma atitude, pois eles servem para clarificar tudo que acaba de acontecer, bem como o que resta no interior dos personagens (ANTONIONI apud CHATMAN; DUNCAN, 2008, p.23).

⁵ Doravante TLP.

Assim, seu tempo se expande – e prolonga a incomunicabilidade desses personagens (apesar de tentarem arduamente se comunicar). Personagens, aqui, conforme ressaltam Chatman e Duncan, quer se referir mais às reações dos atores – no momento em que saem de seus papéis e reencontram a realidade (CHATMAN; DUNCAN, 2008, p.23).

Os filmes de Antonioni também são como uma forma de vida – com seu tempo morto, acasos e mudanças. A cena se estica como se houvesse um pós-cena – mas é que o corte é sempre adiante, depois, como a vida que segue. O diálogo termina, mas as personagens ainda estão lá. Antonioni explica:

Já nessa época [1950, quando filmou seu primeiro longa-metragem de ficção, “Crimes d’Alma”] eu precisava ver os personagens, mesmo em seus gestos mais simples depois de tudo ter sido dito, depois de exauridos os diálogos e quando só restassem as consequências do que havia ocorrido na alma de cada um (ANTONIONI, 1966, 13:15).

Essa introspecção parece ser uma recorrência na cinematografia de Antonioni. As palavras se esgotam – e se nada mais há a dizer, então resta o silêncio. Resta o homem – só. Resta a vida. Monica Vitti dá seu testemunho de atriz:

Antes de dizer “Corta!”, quando a fala terminou, o diálogo terminou, há um momento de desorientação para um ator, uma passagem. Há uma coisa muito sutil. Há uma passagem entre a vida e a profissão. Ele [Antonioni] se aproveitava desse momento. Ele não dizia logo “Corta!” (A AVENTURA, 1960, bônus).

O corte se prolonga: o diálogo terminou, a fala terminou, mas a tomada não termina – *o momento continua*. Resta citar mais um *personagem* no que tange ao *tempo morto* de Antonioni: Roland Barthes. Para este, há uma natureza politicamente subversiva desse traço estilístico: “Ele é perigoso, pois olhar mais tempo do que é requerido [...] incomoda todas as ordens estabelecidas, quaisquer que sejam, na medida em que, normalmente, o próprio tempo do olhar é controlado pela sociedade” (BARTHES apud CHAPMAN; DUNCAN, 2008, p.33).

Tempo morto: nada mais a dizer, e a vida segue. Os filmes de Antonioni são surpreendentes, como a vida: os acasos se sucedem. Antonioni confirma essa nossa intuição: “A cadência de ‘A Aventura’... muitos acharam muito lenta, aborrecida, tediosa mesmo. Acho que é a própria cadência da vida. Há coisas que se precipitam, outras que ficam imóveis” (A NOITE, 1961, bônus). É fato que, lisonjeiro ou não, Antonioni já foi chamado de “poeta do tédio”: nada se passa, nada se diz (OLIVEIRA, 2008, p.2). E seu sucesso também se deve à sua capacidade de criar esse “tédio”. Como explicam Chatman e Duncan:

A partir de “A Aventura”, Antonioni atribui a seus personagens uma panóplia de traços de personalidade sugerida de maneira indireta, quase unicamente por meio de sua aparência exterior – expressão do rosto, postura corporal, posição no cenário –, e não por diálogos ex-

plicativos. Além disso, os diálogos servem mais para mascarar o pensamento e os sentimentos dos personagens, de modo que as palavras são geralmente antípodas de suas preocupações e situações imediatas (CHATMAN; DUNCAN, 2008, p.37).

Assim, o que resta é o silêncio: não há qualquer explicação verbal. Em vez de seus personagens se exprimirem por palavras, Antonioni prefere as imagens – mas mesmo o que vemos não nos é facilmente determinável. Seus personagens não falam o que sentem; então, o que vemos é resultado de todo o ritmo do próprio filme, o que nos faz crer que sejam personagens entediados, eternamente insatisfeitos.

Agora é preciso dizer que se é comum chamar o Wittgenstein do “Tractatus” de “primeiro” é porque há (pelo menos) um segundo: o das “Investigações Filosóficas”. Nesse segundo momento de seu pensamento sobre a linguagem, alguns de seus principais comentadores entendem que o incomunicável desaparece em Wittgenstein. Se em seu primeiro pensamento haveria uma diferença entre aquilo que pode ser dito e aquilo que deve ser calado (logo, que só pode ser mostrado), no Wittgenstein das “Investigações Filosóficas” tudo que pode ser compreendido pode ser expresso pela linguagem verbal. A linguagem não é apenas um instrumento para denotar coisas do mundo, para representar fatos do real – a linguagem é uma prática humana; a linguagem é uma forma de vida.

Nas “Investigações Filosóficas”, então, ao contrário daquilo que o lógico Wittgenstein promulgou no “Tractatus”, de que havia uma linguagem lógica por detrás da linguagem comum; uma linguagem lógica a ser descoberta por uma análise também lógica que espelhasse o mundo, este segundo Wittgenstein vai dizer que nada está oculto, ou seja, não há uma linguagem lógica a ser descoberta a partir da linguagem ordinária. A linguagem lógica é uma invenção do homem – a linguagem, dessa forma, já é essa que está aí: como a nossa vida é esta que está aqui:

Você deve ter em atenção que o jogo de linguagem é, por assim dizer, imprevisível. Quero dizer: não se baseia em fundamentos. Não é razoável (ou irrazoável). Está aí – tal como a nossa vida (WITTGENSTEIN, 1998, § 559).

O significado linguístico, igualmente, não se dá a ver por qualquer análise lógica que faz uma operação metafísica de separar a linguagem do mundo. A linguagem só existe no mundo – linguagem e mundo se constituem mutuamente. Por isso, nada está oculto – tudo já está diante de nossos olhos. Por isso, a linguagem é uma forma de vida.

Podemos completar: como as imagens de Antonioni, em que o diretor mostra a vida que segue. Como o próprio Antonioni disse em entrevista: “Mesmo nos detalhes que escolhi para cada plano, cada cena, cada sequência, tentei achar coisas que são as que vejo” (A NOITE, 1961, bônus). Seus planos-sequência, sua câmera, mostram a condição humana – e como agimos neste mundo, pois não há como operar um voo para fora dele.

Ao mesmo tempo, na mesma proporção que as imagens de Antonioni mostram, os sentidos se expandem. Como observa o já citado escritor e diretor Alain Robbe-Grillet, o cinema de Antonioni seria o oposto dos filmes de Hitchcock, pois, ao contrário deste, Antonioni nada esconde, ele é a antítese do suspense. Contudo, se os filmes de Hitchcock, à medida que a trama se desenrola, mais vão se fechando para um sentido final, para um fecho que responde ao desejo do espectador por uma resposta que dê sentido a tudo que havia ficado oculto até ali, Antonioni revela este grande traço da Modernidade: seus filmes vão caminhando gradualmente para uma abertura de sentidos, isto é, à medida que a narrativa avança, menos o fecho se fecha. Como disse o já mencionado Barthes em seu discurso sob forma de carta aberta intitulada “Cher Antonioni” pronunciada em 28 de janeiro de 1980 quando da cerimônia da entrega do Archinnasio d'oro pela cidade de Bolonha, dirigindo-se ao cineasta: “porque você é um artista que sua obra é aberta ao Moderno [...] Sua arte consiste a sempre deixar a rota do sentido aberta”, de modo que a significação de seus filmes residem “na própria incerteza do sentido” (BARTHES, 1980, p.1-2).

Isso explica em parte por que Antonioni foi rotulado como o diretor da incomunicabilidade. Como já disse ao iniciar este meu ensaio, o próprio Antonioni rejeitava tal rótulo. Em dezembro de 1985, no programa de auditório Maurizio Costanzo Show da TV italiana, vemos um Antonioni mal-humorado esbravejar:

A incomunicabilidade... Eu tenho a reputação de ser o diretor da “incomunicabilidade”. É algo que sempre me atribuíram. Sempre. Ninguém pensa que se é verdade que existe essa incomunicabilidade de que todos me falaram e todos me atribuíram significa dizer que eu a comuniquei, eu comunico a “incomunicabilidade”; e, portanto, eu não sou incomunicável (MICHELANGELO, 2001, 49:30).

A plateia ri; a plateia aplaude – porque a “incomunicabilidade” lhe parece algo impossível, risível. Afinal, se a “incomunicabilidade” não pode ser comunicada, e se tudo é comunicável, tal “reputação” imposta ao diretor não faz sentido. Antonioni comunica isso: ele sempre comunica – de modo que a conclusão óbvia é que ele não pode ser incomunicável.

Porém, a tese possível a se propor é que, wittgensteinianamente, se nada mais está oculto, assim como não existe um incomunicável para além do que sempre comunicamos, então o incomunicável está aqui, também diante de nossos olhos. Então, a trilogia da incomunicabilidade não é assim nomeada porque não comunica, mas porque seus personagens não se comunicam – porque eles poderiam dizer uns para os outros, se os diálogos dos filmes de Antonioni fossem “explicativos”, como em narrativas clássicas, por exemplo, em que são poucos os espaços deixados para darmos sentido, coisas como: “A gente não está se entendendo”, “Não foi isso que eu quis dizer”, “Você não me entende, é tudo”. Num certo sentido, pode-se dizer que esses possíveis gestos metalinguísticos são compreensíveis e comunicam uma experiência (pragmática?) do inefável. Se não há uma linguagem para além desta, então também experimentar a incomunicabilidade só pode acontecer aqui.

Assim, não é por acaso que se fala em tetralogia da *incomunicabilidade* – porque nos quatro filmes incomoda isto: a falta de comunicação entre as personagens. Ao mesmo tempo, nos quatro filmes nos surpreende isto: a compreensão do mundo que conhecemos, agora, por causa dessa incomunicabilidade. Ao mesmo tempo, assistir à Tetralogia da Incomunicabilidade, então, é também experimentar certa aflição: porque, ao fim e ao cabo, é a falta de comunicação o que prevalece entre os casais – é “o normal”, o padrão das relações humanas. Os relacionamentos se dão na falta, no vácuo, no vazio da comunicação.

Assim como soa paradoxal comunicar a incomunicabilidade, fecho meu ensaio deixando em aberto dois paradoxos. **O Paradoxo 1:** se a língua é alteridade, na medida em que pressupõe o outro, na medida em que só há língua porque há o outro, como poderia haver esse fosso, esse vão em que todo esforço de comunicação resulta em nada – (é) vão? **O Paradoxo 1** situa a ilha: para ser linguagem é preciso não ser de um só, e, no entanto, como me comunicar com o outro? Fadados à vagueza da linguagem, cairíamos num solipsismo, enfiados entre quatro paredes: linguagem pressupõe o outro e pressupõe o risco de ser mal-entendido pelo outro. Pressupõe o risco do incomunicável (?)

E, então, chegamos ao **Paradoxo 2:** a incomunicabilidade é “o normal”, o padrão – ainda que o “normal” e o padrão seja precisar do outro para haver linguagem? Cartesianamente, a linguagem verbal é tida como o diferencial entre a espécie humana e as demais. Paradoxalmente, se a incomunicabilidade é o padrão, o ser humano, refém de sua incomunicabilidade, estaria desumanizado?

Os filmes/poemas de Antonioni falam da linguagem porque falam da existência humana – e, também por isso, tocam no nervo de nossos instintos que nos faz bicho. Como o próprio Antonioni confirma: “Aquilo que me interessa é o Homem” (MICHELANGELO, 2001, ?). Mas em seus filmes o Homem confronta a si mesmo – e, então, a solidão de ser Homem.

Sim, Antonioni está certo: ele comunicou a incomunicabilidade. Todavia, antes de isso significar um triunfo da comunicação, me parece um reconhecimento do limite da linguagem. Não que haja um fosso para além do Homem – o fosso está no homem.

Referências

A AVENTURA. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália. Continental Home Video. 1960. DVD, 143 min, cor. Título original: L'Avventura

A NOITE. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália/França. Continental Home Video. 1961. DVD, 114 min, preto e branco. Título original: La Notte

ANTONIONI – Documentos e testemunhos. Direção: Gianfranco Mingozzi. Canadá/Itália. 1966. 58 min. Título original: Michelangelo Antonioni storia di un autore.

BARTHES, R. **Cher Antonioni**. 1980. Disponível em:

<http://www.etyen.be/sites/default/files/professeur/r.barthes_cherantonioni.pdf> Acesso em: 30 jun 2016.

CHATMAN, S; DUNCAN, P. **Michelangelo Antonioni**: filmographie complète. Paris; Colônia: Taschen, 2008.

DEAR Antonioni. Itália/Inglaterra. RAI e BBC. 1990. Documentário.

MICHELANGELO Antonioni: o olhar que mudou o cinema. Direção: Sandro Lai. Itália. 2001. documentário. 55 min, col/preto e branco. Título original: Lo Sguardo Che Ha Cambiato Il Cinema.

O DESERTO vermelho. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália. Versatil Home Vídeo. 1964. DVD, 113 min, cor. Título original: Il Deserto Rosso

O ECLIPSE. Direção: Michelangelo Antonioni. França/Itália. Versatil Home Video. 1962. DVD, 125 min, cor. Título original: L'Eclisse

OLIVEIRA, R. A. de. **Cinema italiano**: Antonioni e a Trilogia da Incomunicabilidade. 2008. Disponível em: <<http://cinemaitalianorao.blogspot.com.br/2008/02/antonioni-e-trilogia-da.html>>. Acesso em: 30 jun 2016.

■ 536 PASOLINI, P. P. Cine de poesia. In: PASOLINI, P. P.; ROHMER, E. **Cine de poesia contra cine de prosa**. Traducido por Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970 [1965]

RIBEIRO, M. Os cem anos do mestre Michelangelo Antonioni. <<http://miltonribeiro.sul21.com.br/tag/michelangelo-antonioni/>>

VEJA.com Sai em DVD trilogia de Michelangelo Antonioni. 2012. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/sai-em-dvd-trilogia-de-michelangelo-antonioni/>> Acesso em: 30 jun 2016.

WITTGENSTEIN, L. **Tractatus Logico-Philosophicus**. Tradução, apresentação e estudo introdutório de Luiz Henrique Lopes dos Santos. Introdução de Bertrand Russell. 3. ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. **Da certeza**. Lisboa: Edições 70, 1998.

_____. **Investigações Filosóficas**. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores).

Recebido em : 28/11/2016 - Aprovado em: 30/05/2017

A imagem de Julieta nos desenhos de Alexandra Exter

PRISCYLA KELLY VIEIRA ABREU

■ 538

Priscyla Kelly Vieira Abreu é graduada em Design de Moda pela Universidade FUMEC, Belo Horizonte MG (2012), tem especialização em Moda, Cultura de Moda e Arte pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2014) e mestrado em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (2017), sob orientação de Alexander Gaiotto Miyoshi. Desenvolve pesquisas que abarcam a relação entre o vestuário e as artes no início do século XX, mulheres artistas e questões de gênero nas artes visuais. Bolsista CAPES, fez estágio de docência na disciplina Introdução à Crítica de Arte, na graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia.

■ RESUMO

Neste artigo abordaremos os figurinos de Alexandra Exter para a peça *Romeu e Julieta*, dirigida por Alexander Tairov, em 1921. O objetivo é mostrar que os trajes criados por Exter, apesar do uso inovador de cores e formas geométricas, revelam a sobrevivência de características conservadoras em sua modelagem. Além disso, apontaremos a reincidência de outros elementos visuais que fazem alusão ao amor em perdição, como as espirais e as formas em redemoinho, a sugerir a antecipação ao desenlace trágico da história. Embora os desenhos de Exter tenham a função de atender a demanda para figurinos de teatro, nossa proposta é apresentar análises comparativas de imagens com abordagem temática semelhante, principalmente de personagens femininos.

■ PALAVRAS-CAVE

Arte, Figurino, Vanguarda.

■ ABSTRACT

This paper discusses the costume designs by Alexandra Exter for the play *Romeo and Juliet*, directed by Alexander Tairov in 1921. The aim is to show that the costumes created by Exter, despite the innovative use of color and geometric shapes, reveal the survival of conservative features in its modeling. In addition, we will point out the recurrence of other visual elements that allude to love in perdition, as spirals and forms swirling, suggesting the anticipation of the tragic end of the story. While Exter designs have the function to meet the demand for theater costume designs, our proposal is to present comparative analysis of images with similar thematic approach, especially female characters.

539 ■

■ KEYWORDS

Art, Costume design, Avant-garde.

Romeu e Julieta, de William Shakespeare, conta a trágica história de amor de um jovem casal. Em Verona, Romeu e Julieta se conheceram no baile de máscaras, onde apaixonaram-se imediatamente. Porém, havia grande inimizade entre suas famílias, Montecchio e Capuleto, que se tornou ainda mais acirrada pela morte de Mercúcio durante um duelo com Romeu. Apesar disso, a rivalidade não impediu o amor, e com a ajuda do Frei, Julieta forja sua própria morte para casar-se com Romeu. O Frei, contudo, não conseguiu informar Romeu sobre o plano, e este, ao encontrar Julieta desacordada, ingeriu todo o veneno para ficar ao lado de sua amada pela eternidade. Julieta desperta e vê o corpo de Romeu sem vida. Tomada por tristeza, apunhala-se e morre ao lado de seu grande amor. Como *Romeu e Julieta*, outras histórias de amor fadado à morte, como *Francesca e Paolo*, *Tristão e Isolda*, bem como histórias precedentes como *Ippólito e Leonora*, reforçam a voga aos mitos românticos profusamente retratados por artistas no século XIX.

Os personagens de Shakespeare tornaram-se um tema recorrente nas artes. Em *Romeu e Julieta*, a cena do balcão (ato II), bem como o momento da morte (ato V), são os mais representados. Após o primeiro encontro do casal no baile de máscaras, Romeu reencontra Julieta no jardim dos Capuleto, onde declaram-se apaixonados. Desta cena (cena II, ato II) desdobraram-se diversas representações artísticas, tanto do encontro do casal quanto de Julieta sozinha. A pintura que William Powell Frith (figura 1) fez da personagem principal pode ser descrita através das palavras de Romeu ao avistar Julieta no balcão:

Que luz se escoia agora da janela?
Será Julieta o sol daquele oriente?
Surge, formoso sol, e mata a lua
cheia de inveja, que se mostra pálida
e doente de tristeza, por ter te visto
que, como serva, és mais formosa que ela.
[...] Vê-de como ela apoia o rosto à mão.
Ah! Se eu fosse uma luva dessa mão,
para poder tocar naquela face! (SHAKESPEARE, 1998, p. 53)

■ 540



Figura 1. William Powell Frith, *Julieta*, 1862, óleo sobre tela, coleção privada. Fonte: Website Artnet.

Alexandra Exter também representou Julieta e diversos personagens da peça. Como aponta HUNT (2011), em comparação com suas produções anteriores, como *Famira Kifared* (figura 2), em *Romeu e Julieta* Exter “esconde” (ou ressalta menos) os contornos, as formas do corpo humano por meio do volume dos trajes (figura 3). Também modifica a relação do figurino com o cenário através de efeitos tridimensionais. As cores dos figurinos, cenário e iluminação possibilitavam um movimento dinâmico no espaço cenográfico. Nesta produção, o trabalho cenográfico de Exter foi marcado por uma inovadora verticalidade e jogo de luz.¹ O espaço cênico era composto por sete praticáveis ligados por escadas. Elementos em metal e espelhos foram aplicados às armações do palco e ao vestuário, a refletir a luz e produzir efeitos contínuos de nuances de cor². Além disso, o desempenho dos atores em uma articulação rítmica assegurou as características dinâmicas à produção de Tairov.



Figura 2. Alexandra Exter, Figurino para Famira Kifared, 1916. Fonte: STRIZHENOVA, 1991.

Figura 3. Alexandra Exter, figurino para Romeu e Julieta, 1921, guache sobre papel, Museu Regional de Arte M. Vrubel. Fonte: Website Fine Arts Images.

Nos figurinos femininos, Exter mesclou a modelagem do vestuário romântico-vitoriano e as características cubo-futuristas. As formas geométricas coloridas e sobrepostas compõem o traje das personagens, principalmente no volume da saia. As linhas retas são quebradas pelo volume arredondado das mangas bufantes e pela forma curvilínea que o traje atribui ao corpo. Em comparação com representações visuais que revelam a indumentária do final do século XIX e primeira década do século XX, como os conhecidos cartazes publicitários da Coca Cola (figuras 4 e 5) e do pioneiro cartazista francês Jules Chéret (figura 6), observa-se que a maioria dos figurinos de Exter para personagens femininos corresponde à modelagem dos trajes tradicionais: o chapéu com penas posicionado na lateral da cabeça e as mangas e saias volumosas, a ressaltar a cintura exageradamente afinada. Até mesmo a pose das personagens de Exter apresentam semelhanças com as ilustrações publicitárias do século XIX, que além de sugerir a gestualidade do ator em cena, ressalta as formas do traje.

¹ Ver HUNT, 2011, p. 49.

² Ver GUINSBURG, 2001.



Figura 4. Cartaz publicitário, 1910. Fonte: Website Publistorm.



Figura 5. Cartaz publicitário da Coca Cola, 1896. Fonte: Website Propagandas Históricas.

Curiosamente, na construção destes figurinos (figuras 7 e 8), a artista faz referência a um período em que o vestuário enfatizava a fragilidade feminina e a diferenciação de gênero³: o corpo enrijecido pelo espartilho a afinar a cintura forçadamente e a saia volumosa que restringe os movimentos do corpo. O tradicionalismo dos trajes, porém, é atenuado pelo toque de vanguarda de Exter, as cores enérgicas e a geometria das formas que o compõe.

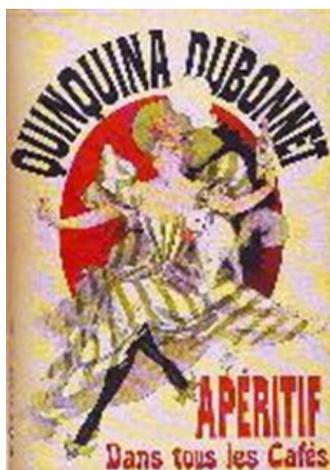


Figura 6. Jules Chéret, cartaz publicitário, 1895. Fonte: Website www.gallica.bnf.fr

³ Sobre a questão da roupa como elemento que circunda a submissão feminina no século XIX, destaca-se o trabalho de XIMENES, 2011.



Figura 7. Alexandra Exter, figurino para Romeu e Julieta, 1920. Fonte: Wikimedia Commons Images.

543 ■

Figura 8. Alexandra Exter, figurino para Romeu e Julieta, 1920. Fonte: Commons Wikimedia.

Para Julieta, Exter desenhou um figurino distinto das demais representações (figura 9). A pose da personagem sugere o movimento de dança e, ao contrário de outros figurinos femininos projetados pela artista, a saia do vestido de Julieta é curta e as mangas são ajustadas aos braços, a mostrar as pernas e os ombros. Vale mencionar que, de acordo com o andamento da pesquisa até o momento, este foi o único desenho de Exter criado especificamente para a personagem principal. Nem todas as fontes dos projetos de Exter apontam para qual personagem o figurino foi direcionado, o que indica a possibilidade de outros trajes mais tradicionais também terem sido elaborados para Julieta.

A Julieta de Exter distingue-se de outras representações da personagem, principalmente pelo desnudamento de partes do corpo e o uso de cores vibrantes. Comumente Julieta é representada com as vestes brancas, como podemos observar na obra do pintor inglês Thomas Francis Dicksee (figura 10), de 1875. Os projetos de Exter e a *Julieta sobre o balcão*, de Dicksee, compartilham semelhanças na modelagem do traje, como o corpete ajustado e o volume da saia. Contudo, as cores e formas que configuram a proposta de Exter para a construção de uma Julieta de vanguarda contrastam com a figuração de Dicksee. O contraste fica ainda mais evidente se compararmos com outra pintura, de Frank Bernard Dicksee - *Romeu e Julieta*, de 1884 (figura 11) – na qual o traje Julieta é branco, solto e fluido, aparentemente uma peça do vestuário íntimo.



■ 544 Figura 9. Alexandra Exter, Figurino para Romeu e Julieta: Julieta, 1920, guache sobre papel, 47.9 x 34.3 cm. Fonte: Website Christies.



Figura 10. Thomas Francis Dicksee, Julieta sobre o balcão, 1875, óleo sobre tela. Fonte: Wikimedia Commons.

Figura 11. Frank Dicksee, Romeu e Julieta, 1884. Fonte: Wikimedia Commons.

Na escultura, Pio Fedi representou os amantes que precederam a história de Romeu e Julieta. Leonora de Bardi e Ippolito Bondelmonte pertenciam a famílias rivais, por isso marcaram um encontro às escondidas com a ajuda da tia de Leonora. Ippolito, porém, foi preso no caminho sob a acusação de invasão à propriedade e intenção de roubo. Apesar de ter sido condenado, Ippolito confessa o roubo para proteger Leonora da culpa. Contudo, para não o perder, Leonora o salva da punição e anuncia publicamente o casamento, a reconciliar as duas famílias. Pesquisadores apontam o conto *Istorietta amorosa fra Leonora de Bardi e Ippolito Bondelmonti* como uma das fontes que inspiraram a história de Romeu e Julieta de Shakespeare⁴. Os amantes foram representados por Pio Fedi em uma extraordinária escultura (figura 12), distinta por detalhes minuciosos, principalmente no vestuário. O caimento do tecido na escultura de Pio Fedi é extremamente realista, bem como o relevo dos brocados e a textura das rendas. Como a Julieta de Frank Bernard Dicksee, o traje de Leonora aparenta leveza e movimento fluido, sem a rigidez da modelagem presente nas vestes de outras representações da personagem.



Figura 12. Pio Fedi, Leonora de Bardi e Ippolito Bondelmonte, 1872, mármore branco. Fonte: Website Tutt'Art.

Figura 13. Pio Fedi, detalhe da escultura Leonora de Bardi e Ippolito Bondelmonte, 1872, mármore branco.

Em 1911, Percy Macquoid desenhou figurinos para Julieta (figuras 14 e 15). Muito semelhantes à Leonora de Pio Fedi, os desenhos de Macquoid também apresentam tecidos mais fluidos na composição dos trajes. O movimento do corpo da Julieta de Macquoid é semelhante ao gesto delicado de Leonora e ambas apresentam a cabeça levemente inclinada, a apontar os olhos para baixo.

⁴ Ver PRUNSTER, 2000.

As obras que fazem referência à tragédia de Shakespeare variam de acordo com o ato representado. Na pintura, comumente Julieta está ao lado de Romeu. Na obra de Eugène Delacroix (figura 16), por exemplo, Romeu apoia Julieta desacordada em seus braços, com o corpo envolto em lençóis brancos e os seios à mostra. Esta composição rememora outra história de amor trágico, de Francesca de Rimini e Paolo Malatesta, com representações artísticas análogas a Romeu e Julieta. Francesca, filha do governante de Ravena, foi concedida por seu pai a casar-se com Giovanni Malatesta, como um acordo de paz. Esta, porém, apaixonou-se pelo irmão mais novo, Paolo Malatesta, e logo tornaram-se amantes. O trágico fim do romance ocorreu quando o casal foi surpreendido por Giovanni e assassinado por ele. Gustave Doré representou diversos episódios do Inferno, de Dante Alighieri, entre eles o momento em que Dante e Virgílio encontram Paolo e Francesca (figura 17). Esta cena tornou-se uma das mais representadas nas artes, e aproxima-se da pintura de Delacroix, pois ambas as personagens - Julieta e Francesca – apresentam posturas quase idênticas, exceto pelo movimento dos braços.

■ 546



Figura 14. Percy Macquoid, desenho de figurino para Julieta, 1911.



Figura 15. Percy Macquoid, desenho de figurino para Julieta, 1911.



Figura 16. Eugène Delacroix, Romeu e Julieta, 1846. Fonte: Website Musée Delacroix.

Figura 17. Gustave Doré, Paolo e Francesca da Rimini, 1863, óleo sobre tela. Fonte: Wikimedia Commons.

A aproximação entre as representações dessas duas histórias se repete em outras obras, como nas pinturas de Ary Scheffer, e Lord Frederick Leighton, ambas do século XIX. Francesca da Rimini é uma das pinturas mais admiradas de Ary Scheffer (figura 18). Nesta, Dante e Virgílio observam os corpos dos amantes Paolo e Francesca a flutuar no segundo círculo do Inferno, condenados por luxúria. O gesto de Francesca envolvendo Paolo com os braços, a pendurar-se no ombro de seu amante, é semelhante ao de Romeu e Julieta na pintura de Lord Leighton, em *A Reconciliação dos Montagues e Capuletos sobre os cadáveres de Romeu e Julieta* (figura 19). Além disso, as duas figuras masculinas posicionadas ao lado dos cadáveres na obra de Lord Leighton remetem a disposição de Dante e Virgílio de Ary Scheffer, embora com gestos distintos.



Figura 18. Ary Scheffer, Francesca da Rimini, 1854. Fonte: Website Wallace Collection.

Figura 19. Lord Frederick Leighton, A Reconciliação dos Montagues e Capuletos sobre os cadáveres de Romeu e Julieta, 1855, Fonte: Wikimedia Commons.

O conceito romantizado da invalidez como característica da “natureza” feminina foi bastante disseminado entre artistas e poetas do século XIX⁵. Para além do imaginário artístico, isso afetou a vida das mulheres por disseminar a ideia de que o vigor físico feminino era uma atitude perigosa e masculinizante. Com isso, a mulher saudável não era acatada como “natural”. Nesse empreendimento, semelhante à representação de Julieta em sono profundo (figura 20), Joseph Noël Paton pintou *The Dead Lady* (figura 21), que, segundo Bram Dijkstra, possui duas opções narrativas baseadas no conceito da relação masculino-feminino em meados do século XIX: por um lado pode-se tomar a posição masculina e o sentimentalismo sádico-agressivo do dominador por quem a mulher morreu, por outro lado o prazer passivo-masquista de auto sacrifício, centralizado na figura da jovem morta.

Seguindo esta mesma linha, vale mencionar outro casal cuja história não deixa de corresponder à de Romeu e Julieta. A história de Tristão e Isolda é originária de uma lenda celta e se desdobrou em diversas versões. Tristão conhece Isolda em uma viagem a Irlanda, com o intuito de levá-la para casar-se com seu tio, rei Marcos. Acidentalmente, Tristão e Isolda bebem uma poção mágica do amor e apaixonam-se, mas são fadados a viverem separados devido ao casamento ao qual a princesa foi prometida. Após muitas aventuras, Tristão é ferido e, prestes a morrer, solicita a presença de Isolda para cura-lo. Isolda reencontra Tristão já morto, e de tristeza também dá o último suspiro sobre o corpo de seu amado. O artista espanhol Rogelio de Egusquiza representou a morte do casal (figura 22). Nesta obra, o corpo de Isolda jaz sobre Tristão, ambos sem vida, e o fetiche pelo corpo falecido é reforçado pelas vestes de Isolda, o tecido que transparece o corpo e os seios nus.

⁵ Ver DIJKSTRA, 1986.



Figura 20. Joseph Noel Paton, *The Dead Lady*, 1854, Fonte: Website British Museum.



Figura 21. Sydney Muschamp, *Romeu e Julieta*, 1886, óleo sobre tela, fonte: Wikimedia Commons



Figura 22. Rogelio de Egusquiza, *Tristão e Isolda*, 1910, óleo sobre tela, Museu de Belas Artes de Bilbal, fonte: Wikimedia Commons.

Devido ao caráter instrumental, os desenhos de Exter contrastam com as figurações mencionadas acima. Dentre as propostas da artista para a peça, nenhuma apresenta um vestuário que desvele o corpo das personagens, exceto os vestidos que possuem a saia mais curta. Ao contrário, as formas naturais do corpo, tanto feminino quanto masculino, quase desaparecem em meio a volumosa sobreposição de formas geométricas, que segundo Georgii Kovalenko⁵, compõem um estilo “Cubo-Baroque”. Porém, em comparação com outras representações, observa-se no desenho de Exter a marcante sobrevivência da modelagem do vestuário comumente atribuído à personagem. Na obra do pintor francês Henri Pierre Picou (figura 23), do século XIX, Julieta exhibe o suntuoso traje peculiar ao período do Romantismo. O tecido inflado na volumosa manga bufante e os seios fartos, apertados pelo corpete, rememoram a silhueta dos figurinos de Exter.

⁵ Refere-se ao texto *Alexandra Exter*, de Georgii Kovalenko, em BOWLT; DRUTT, 2000.



Figura 23. Henri Pierre Picou, Romeu e Julieta, sem data, 48 X 60 cm, Fonte: Wikimedia Commons

■ 550

Através da extraordinária afinidade de cores, uma das personagens femininas de Exter (figura 7) aproxima-se da Isolda representada por Frederick Sandis (figura 24). O azul é predominante no traje de ambas as personagens. Segundo a lenda, a roseira e a videira plantadas no local da morte de Tristão e Isolda se entrelaçaram com o passar do tempo, portanto a rosa vermelha - cor também presente na proposta de Exter - em uma das mãos de Isolda representa a eternidade do amor. O amarelo da tiara que enfeita os cabelos de Isolda e da taça com a poção mágica também aparecem em detalhes do figurino projetado por Exter. Apesar de pertencerem a culturas e tempos diferentes, ambas compartilham as mesmas tonalidades.



Figura 24. Frederick Sandis, Isolda com la Poción de Amor, 1870, óleo sobre madeira, Museu de Arte de Ponce. Fonte: Wikimedia Commons.

Dentre os diversos projetos de Exter para os figurinos da peça, alguns apresentam linhas retas e formas angulares, outros são mais curvilíneos, sem reduzir, porém, o volume e aspecto enérgico do traje. Alguns desses desenhos recriam soluções formais de outros artistas, em representações de Romeu e Julieta. As formas circulares e o caimento do tecido nos desenhos de Exter lembram as do pintor Ford Madox Brown, de 1870 (figura 26). O tecido que recai no braço de um dos personagens de Exter (figura 25) rememora o movimento da manga do vestido da Julieta de Brown, e o tecido que se desenrola no braço esquerdo de Romeu tem movimento semelhante ao de outro figurino projetado por Exter (figura 27), sobretudo em contraponto a um elemento prismático horizontal: em Brown, braço e mão estendidos; em Exter, o chapéu em forma de cone. Além disso, o piso sobre o qual os personagens de Exter se apoiam e o balcão de Brown são oblíquos, a refletir na similaridade do movimento corporal de ambos os personagens.



Figura 25. Alexandra Exter, Figurino para Romeu e Julieta, 1921. Fonte: HUNT (2011).

Figura 26. Ford Madox Brown, Romeu e Julieta, 1870, óleo sobre tela, Manchester Art Gallery.

Figura 27. Alexandra Exter, Figurino para Romeu e Julieta, 1921. Fonte: HUNT (2011).

Os arabescos e as formas espirais se repetem no movimento rítmico dos traços de Exter para outros personagens da mesma peça (figura 28), até mesmo no detalhe dos calçados de Julieta (figura 29), a envolver suas pernas em um movimento helicoidal. Na pintura de Herbert James Draper (figura 30), o detalhe se repete no vestido de Isolda, que também possui espirais bordadas no busto. Seja para suavizar esteticamente os figurinos da tragédia ou para simbolizar o amor em perda, estas formas espiraladas ressaltam ainda mais as reminiscências de outras representações com abordagem temática análoga.

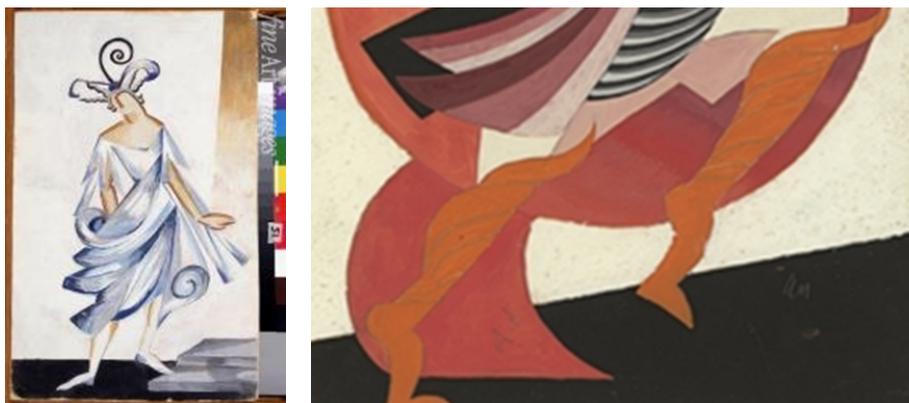


Figura 28. Alexandra Exter, Figurino para Romeu e Julieta, 1921, guache sobre papel. Fonte: Website Fine Art Images.

Figura 29. Alexandra Exter, Detalhe do figurino para Julieta, 1921. Fonte: Website Christies.



Figura 30. Herbert James Draper, recorte da obra *Tristão e Isolda*, 1901. Fonte: Wikimedia Commons.

Liubov Popova, artista contemporânea a Exter, também projetou figurinos para *Romeu e Julieta*. Paralelamente, as duas mulheres artistas elaboraram elementos visuais para a interpretação de Tairov da tragédia de Shakespeare. Os desenhos de Popova (figuras 31 e 32) ressaltam as características do Construtivismo em sua vestimenta, inclusive no que sugere ser o penteado nos cabelos. Ambas as representações de personagens femininas – a de Exter e Popova – possuem volume, formas dinâmicas e são constituídas por traços abstratos marcantes, que atenuam a suavidade em relação à outras representações de Julieta. Porém, o grau de abstração de Popova sugere que Exter preocupou-se em desenvolver desenhos

mais técnicos para a confecção dos trajes, a reforçar ainda mais a sobrevivência da caracterização tradicional das personagens. Segundo Charlotte Douglas⁷, Tairov havia advertido as artistas contra o excesso de similaridade com as peças tradicionais, bem como sobre a liberdade para a inversão de gênero dos atores e personagens: “as mulheres podem substituir os homens, e vice-versa” (apud BOWLT, 2000, p. 52) (tradução nossa). Os desenhos de Exter para a peça, observa o autor, eram coloridos e exuberantes, enquanto os de Popova eram mais sóbrios. Certamente, estas questões somadas ao aspecto mais técnico da proposta de Exter contribuíram para que seus trabalhos fossem selecionados para a produção.



Figura 31. Liubov Popova, figurino para Romeu e Julieta, 1920. Fonte: Website Fine Art Images.

Figura 32. Liubov Popova, figurino para Romeu e Julieta, 1921. Fonte: BOWLT, 2000.

Apesar dos exuberantes trajes de Exter terem sido escolhidos para a peça, não agradou aos críticos daquela época. De acordo com Bowlit, a produção não teve sucesso devido ao “excesso decorativo”, que nas palavras do autor “parecia mais adequado para uma pantomima ou circo” (BOWLT, 1977, p. 70) (tradução nossa). Ainda segundo Bowlit, a concepção de Exter foi considerada estranha e mencionada por alguns críticos como “a mais amarga página” (BOWLT, 1977, p. 70) (tradução nossa) da história do Chamber Theatre. Ainda sobre a peça, Guinsburg aponta:

⁷ Refere-se ao texto de Charlotte Douglas, Six (and a few more) Russian Women of the Avant-Garde Together, em BOWLT; DRUTT, 2000.

Ainda que os trabalhos cênicos ... tenham sido menos satisfatórios do que prometiam a leveza, o colorido, o equilíbrio entre retas e curvas, espirais e ângulos, entre massa 'construída' e linha dinamizada dos esboços feitos pela cenógrafa, pois ao serem materializados no palco os sólidos projetados converteram-se em estruturas pesadas, e ainda que retivessem, em contrapartida, talvez pela própria estilização e harmonia das combinações e dos efeitos pictóricos utilizados, um certo caráter de décor mais do que o de instalação cenográfica – ainda assim uma pesquisa na direção de um certo construtivismo com base no cubismo sintético se evidenciava. (GUINSBURG, 2001, p. 179)



Figura 33. Alexandra Exter, Figurino para Romeu e Julieta, 1921, lápis e guache sobre cartão, State Tretyakov Gallery, Russia.

Figura 34. Alexandra Exter, Figurino para Romeu e Julieta – Ama de leite, 1921, guache sobre papel, State Tretyakov Gallery, Moscou. Fonte: Website Fine Arts.

Ao comparar os projetos de Exter com as demais representações de Romeu e Julieta, fica evidente a introdução de seu próprio estilo pictórico na composição dos figurinos. O conjunto de peças geométricas formam o caimento do tecido, anteriormente representado de maneira mais realista. Contudo, os desenhos de Exter contém elementos comumente representados na figura dos personagens: as máscaras, os chapéus e as formas dos vestidos aos moldes do século XIX. Nem mesmo os trajes masculinos escaparam ao tradicionalismo formal, com as calças ajustadas, as casacas e o acessório de cabeça com penas, como podemos observar no desenho de Exter para Gregorio (figura 36) em comparação com o traje de Romeu, na pintura de Francesco Hayez (figura 37). Estas características reforçam o quão marcante é a imagem que se construiu destes personagens.



Figura 35. Alexandra Exter, Figurino para Romeu e Julieta – Lady Montecchio, 1921, guache sobre papel. Fonte: Website Art Archive.



Figura 36. Alexandra Exter, Figurino para Gregório, de Romeu e Julieta, 1921. Fonte: Website bbc.co.uk.

Figura 37. Francesco Hayez, recorte da obra O último beijo de Romeu e Julieta, 1823, óleo sobre tela. Fonte: Wikimedia Commons.

Mesmo com tantos elementos tradicionais, os desenhos de Exter possuem caráter forte e marcante. As formas rítmicas e a vivacidade das cores da vestimenta conferem aos personagens certa agressividade. Por tratar-se de um desenho instrumental para a confecção do figurino, a Julieta de Exter, bem como as demais personagens femininas, não possui expressão facial, mas é destemida em sua pose, a afrontar com seu gesto dançante outras representações de Julietas lamuriosas ou em sono profundo.

Referências

BOWLT, John E. Constructivism and Russian Stage Design. **Performing Art Journal**. Vol. 1, Nº 3, p. 62-84, 1977. <<https://doi.org/10.2307/3245250>>

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade: Reflexões sobre a pintura do século XIX**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DIJKSTRA, Bram. **Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture**. Nova York: Oxford University Press, 1986.

FIGUEIREDO, Maria do Anjo Braacamp (Tradução). **Tristão e Isolda**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1997.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política**. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.

GUINSBURG, J. **Stanislávski, Meierhold & Cia**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

HUNT, Laura A. **From Performer to Petrushka: A Decade of Alexandra Exter's Work in Theater and Film**. Dissertação de mestrado. Atlanta: Georgia State University, 2011.

PRUNSTER, Nicole. **Romeo and Juliet before Shakespeare**. Victoria University (Toronto, Ont.). Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2000.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta; Tito Andronico**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

STRIZHENOVA, Tatiana Konstantinovna. **Soviet Costume and Textiles: 1917-1945**. Paris: Flammarion, 1991.

XIMENES, Maria Alice. **Arte e moda na reinvenção do corpo feminino do século XIX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto / MAR, 2013.

WHITE, Christine A. **Directors and Designers**. Intellect Books, 2009.

Websites:

Association Alexandra Exter: <<http://www.alexandra-exter.net/fr/>>

Recebido em 11/08/2016 - Aprovado em 26/09/2017

A atualização do cinema sagrado em *El Topo* de Alejandro Jodorowsky

NILS GORAN SKARE

■ 558

Nils Goran Skare estudou Ciências Sociais e Letras na Universidade Federal do Paraná; é escritor, tradutor e editor, tendo vertido para o português obras como as de E. E. Cummings e Strindberg.

■ RESUMO

Este artigo faz uma antropologia do cinema tendo como objeto o filme *El Topo* do diretor chileno Alejandro Jodorowsky e a noção de sagrado. Para operacionalizar o conceito de cinema sagrado, utilizamos o conceito de configuração artística tal qual proposto pelo filósofo Alain Badiou. Detectamos duas mortes do herói na película e levantamos a questão do cinema sagrado envolvendo montagem e angústia. Debates a questão, opondo cinema sagrado e cinema profano e concluímos com a atualização do cinema sagrado numa configuração.

■ PALAVRAS-CAVE

Jodorowsky; sagrado; *El Topo*; antropologia; Badiou.

■ ABSTRACT

This article operates an anthropology of cinema having as its object the movie *El Topo* from the Chilean director Alejandro Jodorowsky and the notion of the sacred. To operationalize the concept of sacred cinema we use the concept of artistic configuration as proposed by philosopher Alain Badiou. We detect two deaths of the hero in the movie and we raise the question of sacred cinema involving montage and anxiety. We debate the question, opposing sacred cinema to profane cinema, and we conclude with the actualization of sacred cinema in a configuration.

559 ■

■ KEYWORDS

Jodorowsky; sacred; *El Topo*; anthropology; Badiou.

1. Introdução

Falar de uma antropologia do cinema parece algo um pouco distante da imagem que fazemos do ofício de antropólogo. Afinal, um antropólogo deveria ser um etnógrafo em meio a povos diferentes, que desafiem seu etnocentrismo, ou pelo menos em meio a populações nativas tipicamente folclóricas ou com limites delimitados. Na verdade, o termo “antropologia do cinema”, embora novo, já conta com uma bibliografia considerável.

O antropólogo Gordon Gray, por exemplo, embora admita que antropologia e cinema pareçam se misturar “como pão e gasolina”, dedica seus esforços ao deslindamento do significado do termo (GRAY, 2010). Do ponto de vista da produção documental e sua relação com a antropologia, podemos citar o trabalho de Anna Grimshaw e Amanda Ravetz (GRIMSHAW, RAVETZ, 2009). Já para uma discussão do cinema no contexto de sua exibição em museus, há um estudo por parte de Alison Griffiths (GRIFFITHS, 2002). Isto é, a disciplina dialoga com o “objeto cinematográfico”.

Um dos conceitos-chave no estudo antropológico e, sem dúvida, o de “sagrado”. Desde o estabelecimento da disciplina, o debate a respeito do que constitui o sagrado e o profano fazem parte dos estudos etnográficos e das discussões mais propriamente teóricas da antropologia. Nosso intuito, no contexto do presente estudo, é oferecer uma leitura analítica sobre um filme utilizando a categoria de sagrado. Essa articulação tampouco é nova. O cinema do russo Andrei Tarkovsky, por exemplo, já recebeu análises que o abordam sob o prisma do sagrado (ROBINSON, 2007). Também o cinema de outro mestre, o italiano Pier Paolo Pasolini, já foi discutido levando-se em conta a noção de sagrado (RYAN-SCHEUTZ, 2007). No âmbito do presente artigo, queremos articular a noção com o cinema de um sul-americano, o chileno Alejandro Jodorowsky, em particular na sua obra *El Topo* (1970), considerado um “faroeste zen”.

Alejandro Jodorowsky (nascido em 1929) é cineasta, autor de histórias em quadrinho, poeta e guru espiritual. Sua obra no cinema, embora não muito vasta, foi impactante o suficiente para influenciar diretores como David Lynch. Conta-se que seu *El Topo* ficou sete meses em cartaz num cinema em Nova York e, uma vez visto por John Lennon, o cineasta recebeu dinheiro para financiar seu longa seguinte, *A Montanha Sagrada* (1973). Senão todos, ao menos muitos dos filmes de Jodorowsky dialogam com a categoria do sagrado. Ao invés de abordarmos um maior número, concentraremos nossos esforços neste artigo na obra que lhe alçou ao caráter de *cult* no mundo todo.

Antes de prosseguirmos ao exame mais detalhado de *El Topo*, contudo, desenvolveremos alguns conceitos e noções que pretendemos utilizar. Particularmente, nos deteremos em como o conceito de *configuração* na obra do filósofo francês Alain Badiou (nascido em 1937) nos permite pensar o cinema sagrado. Feito isso, analisaremos o filme, detendo-nos no aspecto das duas mortes do herói e levantando os tópicos de montagem e de angústia. Posteriormente, pensaremos o cinema sagrado em oposição ao cinema profano e concluiremos.

2. Pode o cinema ser sagrado?

Neste momento de nosso raciocínio, queremos explicitar nossos conceitos preliminares que, por estarem muito próximos da linguagem cotidiana (uma dificuldade, se considerarmos o aspecto esotérico e as necessidades terminológicas da ciência) e por serem extremamente carregados em termos valorativos, pedem um deslindamento mais demorado.

Assim, é preciso começar com uma ressalva e um esmiuçamento da terminologia. Frequentemente associamos o termo “sacrifício” à destruição de alguma coisa, ou a alguma espécie de esforço doloroso, envolvendo abnegação e um estoicismo. Mas a palavra vem do latim *sacrificare*, que significaria literalmente “tornar santo”. O aspecto de destruição ou de aniquilamento da oblação, isto é, do objeto do sacrifício, é comum, mas não necessário. Muitas religiões possuem rituais de sacrifício em que a oblação é morta, contudo, ao longo deste artigo, remeteremos a noção de sacrifício – por si só bastante ampla, e praticamente uma “área” dentro de uma série de disciplinas, como a antropologia e a sociologia – a uma das acepções do termo, conforme explicitado na própria definição dicionarizada: “2. Oferta solene

à divindade de produtos da terra e animais.” (AURÉLIO, 1998, p. 581) Teremos a oportunidade de discutir o aspecto do sacrifício humano durante a análise de nosso objeto, mas por ora manteremos a noção, ainda que difusa, dessa oferta destinada a um elemento sagrado, que (idealmente) reverte positivamente para o agente que conduz o sacrifício e/ou que estabelece um nexos entre um grupo profano e um grupo sagrado.

Especificando melhor nossas noções, na medida em que imaginamos – e o próprio dicionário corrobora essa ideia, como vimos – que a oferta sacrificial é destinada a uma *divindade*, cumpre dizer que nem toda religião envolve a crença num deus (como o budismo e o jansenismo, por exemplo), de forma que mesmo pesquisadores clássicos já procuravam definir o sistema religioso como um sistema de coordenação e de subordinação entre elementos *sagrados* e *profanos*, excluindo assim a existência *sine qua non* de uma divindade (DURKHEIM: 2008). Como termos como “sagrado” e “profano” são extremamente amplos e beiram o inapreensível, chegamos a uma definição circular que diz, em poucas palavras: sagrado é aquilo que está envolvido num sacrifício e sacrifício é aquilo que envolve o sagrado. Essa não é uma definição ideal, mas manteremos por enquanto a tensão interna na dialética do conceito.

Pensar a arte é uma tarefa filosófica desde suas origens platônicas. Destacamos três pontos.

1) Para Platão, arte é simulacro, na medida em que a própria realidade já é uma cópia do mundo das Ideias. Em outras palavras, Platão não vê com bons olhos o artista, e parece reservar à arte uma espécie de “dever pedagógico” na sua República ideal.

2) O classicismo abre um novo paradigma no pensamento filosófico sobre a arte. Não se culpa mais a arte por não ser verdadeira, mas concede-lhe o direito de ser *verossímil*. Não perseguiremos a linha de raciocínio devido ao pouco espaço, mas vale a pena apontar que a psicanálise parece compartilhar de um paradigma classicista a respeito da arte.

3) Por fim, é preciso dizer alguma coisa sobre o romantismo *qua* paradigma do pensamento estético. Aqui a arte não deve em nada à vida, pelo contrário, a arte é considerada mais verdadeira que a própria vida. Nomes como Schopenhauer e, é claro, Nietzsche, pesam nessa perspectiva.

O argumento que aqui resumimos compreende a visão oferecida por Alain Badiou a respeito das três linhas filosóficas de pensamento a respeito da arte. O filósofo francês defende que existe – ou, pelo menos, que seria *possível* existir – uma quarta maneira de pensar o fenômeno artístico. Para apresentar – ou sugerir – sua quarta concepção filosófica de arte, ele nos fornece o conceito de *configuração artística*. Diz ele:

“Uma configuração não é nem uma arte, nem um gênero, nem um período ‘objetivo’ da história de uma arte, nem mesmo um dispositivo ‘técnico’. É uma sequência identificável, iniciada por um acontecimento, composta de um complexo virtualmente infinito de obras, que nos permite dizer que ela produz, na estrita imanência à arte que está em questão, uma verdade *dessa arte*, uma verdade-arte. A filosofia trará vestígios da configuração pelo fato de que terá de mostrar em que se sentido essa configuração se deixa apreender pela categoria de

verdade. Além disso, inversamente, a montagem filosófica da categoria de verdade será singularizada pelas configurações artísticas do tempo. Desse modo, é certo que na maioria das vezes uma configuração é pensável na junção do processo efetivo da arte e das filosofias que a apreendem.” (BADIOU, 2002, p. 25).

Diremos portanto, tendo em vista essa reflexão a que subscrevemos como proposta metodológica do presente estudo, que *pensar uma arte sagrada* envolve uma *configuração* em que o *sacrifício* na sua articulação com o *sagrado* compõe uma verdade cujo sentido sutura filosofia e religião.

Resta-nos agora examinar como e se é possível existir um cinema sagrado.

A princípio a ideia é disparatada. O cinema como objeto de consumo cultural faz parte de uma indústria de entretenimento (capitalismo, indústria cultural, espetáculo etc) que, além de movimentar cifras vultosas, pode ser enxergado como um aparelho ideológico dos mais proeminentes. Mas nossa definição pede apenas uma configuração que se atualize numa obra de arte, independentemente da sua forma material.

A prática ou *performance* do espectador de cinema tem um sabor de comunhão eucarística, na medida em que as pessoas que vão assistir a um filme entram numa sala escura, geralmente em silêncio, e compartilham da exibição de celebridades – os olímpicos, no dizer de Edgar Morin – que representam um “ideal” a ser imitado. A rigor, portanto, não há nada na materialidade do *fenômeno* cinematográfico que o impeça de participar de uma configuração de arte sacra. O que compõe um cinema sagrado só pode ser a atualização de uma verdade que sutura filosofia e religião.

Podemos avançar alguns pontos-limite sobre a natureza da cinematografia sagrada a serem examinados.

- o aspecto metonímico da relação do grupo dos espectadores e do grupo representado na tela em relação a um todo maior;
- o retorno benéfico do sacrifício da exibição para o representado e/ou o espectador;
- o caráter sagrado da materialidade da obra (película, roteiro, props) e da exibição do filme (atualização do ritual);
- o uso da obra dentro de um sistema religioso mais amplo;
- a referência diegética da obra a um sistema religioso;
- a composição religiosa do cinema como sagrado;
- a formação de uma igreja (atualização da verdade presente no sistema através da obra num corpo de fiéis).

Esses são alguns níveis e dimensões da problemática do cinema sagrado. Permanecer na abstração, contudo, não ajuda a avançar um saber e/ou prática nesse universo. A exploração como evento das possibilidades abertas na configuração sacra do cinema reflete, como já dissemos, uma sutura com a religião; no âmbito do texto *profano* da investigação científica e acadêmica, isto é, a obrigatoriedade linearidade do artigo ou até mesmo o jogo entre palavra e ideia marcadamente ensaístico, não há e nem pode haver *participação* dessa e nessa configuração, exceto uma *observação*. Isso não é ruim. Apenas nos limites da forma que o presente texto nos impõe, avançamos esta investigação como um possível primeiro passo no

saber (não no conhecimento) do assunto em questão. Feita essa ressalva, podemos partir para a análise do objeto propriamente dito, isto é, o cinema de Alejandro Jodorowsky no ponto-limite de sua obra *El Topo* e as implicações que ele abre no debate da configuração da arte sagrada do cinema.

3. *El Topo* como configuração de cinema sagrado

O filme *El Topo* (1970) do diretor chileno Alejandro Jodorowsky, obra feita com baixo orçamento e fora do grande circuito cinematográfico mundial da época, mas que adquiriu caráter cult por sua quebra de gêneros e imaginário surrealista, apresenta-se como uma obra que atualiza o cinema sagrado. Descrever o enredo da película esbarra na imensa densidade simbólica e/ou alegórica dos personagens e das cenas. Resumidamente, é possível dizer que *El Topo* narra a história de um cowboy que duela contra o mal, protegendo os fracos e inocentes, e que, buscando a perfeição de sua “arte” e sua evolução espiritual, enfrenta os quatro grandes mestres do revólver, figuras de conotação espiritual; depois disso, após “vencer/perder” o último mestre, o herói parece morrer, mas “ressuscita” como uma figura de monge, disposto a conseguir dinheiro mendigando e fazendo serviços humilhantes numa cidade corrupta para conseguir retirar de um cativo na montanha um grupo de deformados; quando consegue, os aleijados são mortos pelos habitantes da cidade, no que o cowboy/monge se vinga e depois se imola (como os monges da época da guerra do Vietnã, isto é, contemporâneos do filme). O filme compreende portanto duas mortes. Esse ponto embasará grande parte de nossa análise, e o retomaremos constantemente.

Dito isso, partimos para uma análise da obra (como atualização de uma configuração artística de cinema sagrado) a partir dos conceitos que explicitamos e dos pontos que levantamos previamente.

A obra compreende dois momentos distintos, discerníveis mesmo a uma primeira leitura.

Em primeiro lugar, a história de *western*, com uma primeira introdução que se passa no domínio “real”, isto é, do herói contra vilões e seus asseclas (os bandidos que mataram o povoado e são comandados por um coronel, estamos aqui ainda no registro do gênero), e uma segunda parte “espiritual”, em que o herói está em clara viagem “de iniciação”, enfrentando quatro mestres espirituais. Vale a pena remetermos para uma fala do herói que diz à mulher que o acompanha (Mara, “amarga”, e também o nome próprio da atriz que faz esse papel, além da personificação da “Tentadora” no budismo) que, como o deserto é circular, seguirão em espiral até encontrarem os quatro mestres. É, portanto, uma viagem rumo a um centro. Algumas palavras sobre os quatro mestres espirituais.

O primeiro mestre é cego e se dispõe a ser baleado. Pacientemente, ele suporta o golpe da bala. *El Topo* o vence através de um ardil em que o mestre cai numa armadilha.

O segundo mestre habita com a mãe e desenvolveu um tiro “sutil” capaz de golpes “delicados”. *El Topo* o vence fazendo com que sua mãe pise em cacos de espelho, distraíndo assim o mestre.

O terceiro mestre vive entre coelhos, que vão morrendo com a chegada do

herói. Ele se dispõe a disparar apenas um tiro (no coração). El Topo o vence colocando uma peça de cobre que conseguira com o segundo mestre dentro de sua camisa, defendendo a bala.

O quarto mestre é um velho que abriu mão do revólver. Ele efetivamente se mata, usando o revólver de El Topo. Esse é o princípio da primeira morte do herói. Há uma montagem repleta de significados religiosos em que El Topo revisita os mestres anteriores (em caminho inverso) e está dentro de uma torre com o aspecto de prisão, no qual há um carneiro crucificado. Além disso, aparece a imagem do mel e da colméia, que reaparecerá no final (quando da segunda morte).

Essa primeira parte do filme possui uma clara conotação iniciática, como dissemos, em que o herói é apresentado a uma “mística” envolvendo sua situação (do gênero de *western*). O uso de símbolos incomuns no gênero expande as possibilidades interpretativas e oferece o que chamaremos de uma *densidade alegórica*. Levando em conta nosso conceito de configuração, se o espectador se identifica com o herói El Topo, ele é conduzido numa iniciação simbólica e/ou alegórica rumo a um outro estado, o que nos interessaria no sentido do sacrifício. El Topo ruma a um sacrifício (*sacrificare*) que culmina na primeira morte, isto é, na sua transformação de profano para sagrado. Uma “pista” importante nessa interpretação está em duas falas contrastantes.

Quando El Topo castra o coronel na introdução do filme, o coronel lhe pergunta quem ele é para fazer justiça. Ele responde: “Eu sou Deus.” Na segunda parte do filme, já dentro da caverna com os deformados, El Topo diz claramente “Eu não sou Deus”. Aqui há uma oposição em que o mesmo personagem, vivido pelo mesmo ator, declara-se num ponto da narrativa “sagrado” e no outro “profano”, na medida em que o discurso dispara uma situação ontológica distinta. O espectador pode sentir em qual das duas situações a palavra corresponde ao ser.

Porque o El Topo que diz ser Deus habita na realidade da imagem cinematográfica como um ponto-limite da atualização do gênero *western*. O gênero de faroeste é, se refletirmos bem, um gênero de personagens com pretensões à “divindade”, fazendo justiça com as próprias mãos e dissolvendo a validade da Lei.

Já o El Topo que declara humildemente não ser Deus existe num contexto sagrado, ou, pelo menos, religioso. Nós o vemos mendigando, lavando privadas, recolhendo estrume de cavalos e sendo forçado a fazer sexo com uma anã, mas em nenhum momento ele perde seu status heroico pelo simples motivo que *nós, os espectadores*, acompanhamos a viagem iniciática primeira, e o El Topo que não é Deus preenche a imagem com uma perspectiva construtiva, em oposição ao estatuto – em última análise – puramente destrutivo do primeiro. Agora, El Topo tem um propósito voltado para a comunidade dos deformados, no qual participa como um membro de uma igreja (a cena da ingestão do besouro alucinógeno e o “nascimento” a partir da velha que lidera os deformados). Em outras palavras, o que confere o estatuto sagrado ao segundo El Topo é o “segredo” que o espectador compartilha com os deformados presos na montanha. Ninguém na cidade sabe do passado iniciático do herói, ou, por assim dizer, do seu “estofo” interno; em outras palavras, a subjetividade do protagonista tem lastro com os espectadores. Eles garantem que o herói não perde sua “aura” nobre e, em última instância, *trágica*.

Quando os deformados finalmente são libertados da montanha, são assassinados pelos corruptos moradores da cidade. El Topo, furioso, resiste a todas as balas que lhe são disparadas e mata todos os responsáveis. Depois disso se imola. Esse final é marcadamente *apocalíptico* – como a própria divisão em atos do filme sugere – no sentido de um julgamento que se dá no final dos tempos.

É preciso deslindar melhor a dimensão trágica da narrativa. Em certo sentido, a tragédia (religiosa, espiritual, “metafísica”) do filme reside na passagem – em outras palavras, na *montagem* – do homem que se julga divino para o homem que se sabe humano (e nisso, precisamente, é *sagrado*). Há transcendência no filme? É difícil dizer, mas nossa interpretação aponta que não, ou que, possivelmente, há transcendência na imanência. O segundo El Topo quer apenas juntar dinheiro para construir um túnel. Ele não se arroga a possibilidade de fazer justiça através da violência. O segundo El Topo é precisamente o tipo de personagem que não parece *poder existir* no contexto de um filme do gênero de faroeste. Qualquer que seja a definição possível do gênero, é difícil imaginar um faroeste sem qualquer violência. Precisamente, a situação da violência muda de aspecto com a passagem da primeira parte para a segunda parte da película. Na primeira parte, ela é espetacular (impossível, até) e fonte de drama (no sentido originário de *movimento*); na segunda parte, ela é um aspecto grotesco de uma estrutura social, isto é, ela é apresentada como um sintoma (diremos que ela é *compreendida*).

Quando nos referimos à *montagem* da primeira com a segunda parte (uma “macromontagem”), referimo-nos a algo no fundo bastante simples. A viagem iniciática com os quatro mestres *tem* que culminar na morte do herói, mas a *história* não pode terminar aí. Diremos que o cinema hollywoodiano (espetáculo, aparelho ideológico, indústria cultural) opera exatamente ao contrário (o filme *tem* que terminar com a história, mas os *personagens* têm que continuar na imaginação do espectador).

Curiosamente, a segunda morte do herói (em que ele se imola) é paradoxalmente desprovida de *angústia*. Os deformados que saíram da montanha foram brutalmente assassinados, frustrando os planos de El Topo. Os esforços resultaram em fracasso, e mais do que isso, em tragédia. O espectador aceita o suicídio de El Topo porque o *sentido* do personagem se foi. Restam dois filhos (um paralelismo com a as duas mortes), o primeiro, que apareceu quando El Topo ainda se julgava Deus, e o segundo, que nasce da anã justamente quando o segundo El Topo se suicida.

Podemos agora imaginar um pequeno jogo mental. O que aconteceria se a segunda parte do filme viesse *antes* da primeira, isto é, se invertessemos a montagem?

A resposta nos parece única: *o filme é circular* (como o deserto que El Topo e a mulher percorrem em espiral). Isso significa fenomenologicamente que, em algum dado momento, a angústia é máxima (como num sacrifício), mas que essa angústia é incorporada num todo.

4. Sagrado: Montagem e angústia

O cineasta russo Sergei Eisenstein (1898-1948), nome inescapável na arte

cinematográfica e em particular na discussão a respeito de montagem, afirma categoricamente que a montagem faz parte de todas as artes, mas só no cinema veio a se tornar um elemento explícito. No único de seus escritos a aparecer enquanto ainda vivo – referimo-nos à obra *O Sentido do Filme* – o diretor de *O Encouraçado Potemkin* refere-se à propriedade “fundamental” da montagem, e que frutifica numa série de aspectos da arte cinematográfica:

“Esta propriedade consiste no fato de que dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. Este não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. Estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado.” (EISENSTEIN, 1990, p. 14)

■ 566 Vimos, na nossa análise do objeto, que a configuração do cinema sagrado se atualiza a partir de uma certa montagem *circular*. Mas o que é uma montagem circular?

No fundo, a questão abre para muitas possibilidades de resposta. Recorremos como “alavanca” (ou ponto-limite de uma disposição entre a obra e a configuração de cuja verdade faz parte) ao conceito de angústia. Diremos que é a posição da angústia na montagem do filme que permite conceituá-lo como circular ou não.

O filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard (1813-1855), nome que influenciou pensadores diversos tais como Heidegger e Sartre, propõe a distinção entre “angústia objetiva” e “angústia subjetiva”:

“A divisão apresenta-se aqui de tal modo que a angústia subjetiva agora designa a angústia presente na inocência do indivíduo, a qual corresponde à de Adão mas que é, sem embargo, quantitativamente diferente dela, uma vez que é determinada em termos de quantidade pela geração. Entendemos por angústia objetiva, por outra parte, o reflexo daquela pecaminosidade da geração no mundo inteiro.” (KIERKEGAARD, 2010, p. 62)

Essa é uma reflexão bastante densa e que exige um deslindamento um pouco mais demorado. A princípio, a angústia subjetiva está ligada à inocência e a angústia objetiva ao pecado. No contexto da nossa discussão sobre a atualização da configuração do cinema sagrado, o sacrifício envolve uma “purificação do pecado”. Kierkegaard, obviamente, raciocina dentro de uma perspectiva fortemente cristã, e o termo “pecado” não é universal em toda religião. O que nos interessa na reflexão kierkegaardiana a respeito da angústia objetiva e da angústia subjetiva é a *passagem* de uma para outra, ou, em outras palavras, sua *tradução*.

Quando o espectador reside na inocência, pode passar para o pecado, e vice-versa. Com o sacrifício do “filme” (o objeto-limite dentro da configuração artística do cinema sagrado), o espectador transmuta seu “pecado”. Ou, traduzindo a situação, a *angústia subjetiva do espectador é transformada em angústia objetiva e depois em angústia subjetiva de novo* (circularidade). O “indivíduo” passa para o “mundo inteiro”. Ser um é ser todos. Desse ponto de vista, seu oposto é o cinema “pseudo-religioso” que idolatra “celebridades”, no qual da angústia objetiva se passa para a subjetiva e de volta para a objetiva. O espectador do grande cinema, ou pelo menos, do *cinema profano*, “peca” (em termos kierkegaardianos) ao projetar no escuro do cinema sua fantasia secreta, do qual sai excitado, mas não redimido.

Podemos resumir nossa discussão destacando a diferença que identificamos na montagem do cinema sagrado e na montagem do cinema profano.

Tabela 1 – Montagem e Angústia no Cinema Sagrado e no Cinema Profano

	<i>Início</i>	<i>Meio</i>	<i>Fim</i>
<i>Cinema Sagrado</i>	Angústia subjetiva	Angústia objetiva	Angústia subjetiva
<i>Cinema Profano</i>	Angústia objetiva	Angústia subjetiva	Angústia objetiva

567 ■

Em outras palavras, identificamos na arte cinematográfica uma estrutura tipicamente catártica. No entanto – e aqui adentramos num terreno mais propriamente especulativo – há ou parece haver uma catarse profana e uma catarse sagrada. Talvez a discussão seja puramente terminológica. De qualquer forma, assinalamos que nem toda catarse nos parece *sacrificial*. A esse respeito, vale a pena notar que a primeira cena do filme *El Topo* apresenta-nos o personagem e seu filho de sete anos; o herói diz ao filho que enterre no deserto seu primeiro brinquedo e o retrato de sua mãe, o que é uma clara referência à *inocência*. Mas o movimento do filme, seu puro fluxo narrativo, nos levará a concluir que a inocência é perdida, mas resgatada. O primeiro impulso do filme é se dirigir à inocência do espectador, e assim nos convida ao sacrifício. Sabemos – ou o filme nos concede o direito de saber – que o deserto no qual está enterrada nossa infância é mágico e contém uma descida às profundezas, bem como uma ascensão para o mundo.

5. Conclusão

Observamos o caráter de retorno ao sagrado contido na noção de sacrifício. Articulando essa noção com a ideia de sagrado e de profano, e utilizando a perspectiva badiouniana de arte como produção de verdades contidas numa configuração, definimos que o cinema pode ser uma arte sagrada, listando uma série de pontos que essa possibilidade abre.

Feito isso, analisamos o filme *El Topo* de Alejandro Jodorowsky, uma obra que se apresenta como compondo uma configuração de cinema sagrado. Nossa análise distinguiu dois momentos narrativos claros, abordou os tópicos da montagem e da angústia, e encontrou na circularidade do filme o ponto crucial que buscávamos.

Por fim, discutimos como a angústia objetiva e a angústia subjetiva ajudam a compor montagens que estruturam o cinema sagrado e o cinema profano.

Apresentar uma conclusão no presente contexto significa se ater ao que identificamos como a “linearidade” da prosa profana (artigo, ensaio, etc). Não podemos, é claro, participar da configuração que envolve o objeto “filme sagrado” no discurso da película, ainda que a perspectiva que adotamos para falar *sobre* a obra levante a questão da própria configuração da qual nosso discurso participa. Esse é um problema comum às antropologias.

Levantar uma questão a respeito da sacralidade de uma obra de arte envolve as expectativas que temos com relação a essa arte. O cinema em particular é fortemente imbuído de uma dimensão profana, seja devido à sua dimensão industrial, seja devido à sua imensa popularidade, seja devido a limitações materiais. De certa forma, abordamos esse último aspecto como inessencial à sacralidade da configuração artística da qual o filme participa. Com isso, participamos da possibilidade aberta por essa configuração. O evento ao qual a verdade da configuração da obra que examinamos neste artigo remete é o sacrifício sagrado, ou a remissão dos pecados, ou a purificação do karma, ou a transmissão de mérito, ou uma série de outros nomes que compõem uma série virtualmente infinita. No entanto, não abordamos esse evento sob seu viés religioso, senão na *sutura* entre religião e filosofia. O presente artigo, portanto, pode ser encarado tanto como uma aproximação à filosofia da religião como a uma antropologia do cinema.

Do ponto de vista pragmático, esperamos ter aberto certas possibilidades de construção cinematográfica, em especial de roteiros, no tocante à circularidade presente no cinema sagrado. Qualquer que seja o ponto de vista adotado, um roteirista que pretenda participar da configuração artística de um cinema sagrado deve estar consciente da “sutura” a que nos referimos previamente, pois o mundo não é nem sagrado, nem profano, mas sagrado e profano, verdade que o cinema sagrado parece conter não na superfície da imagem que apresenta durante a exibição, mas na *atualização* de uma série virtualmente infinita cujo evento sustenta a existência da configuração de que faz parte.

O autor deste artigo gostaria de agradecer a Guilherme Soares, Gustavo H. Paim e Aline Vieira de Souza pelas valiosas contribuições.

Referências Bibliográficas

- BADIOU, Alain. **Pequeno Manual de Inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. São Paulo: Paulus, 2008.
- EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- GRAY, Gordon. **Cinema: A Visual Anthropology**. Oxford: Berg, 2010.
- GRIFFITHS, Alison. **Wondrous Difference: Cinema, Anthropology & Turn-of-the-century Visual Culture**. New York: Columbia University Press, 2002.
- GRIMSHAW, Anna; RAVETZ, Amanda. **Observational Cinema: Anthropology, Film and the Exploration of Social Life**. Bloomington: Indiana University Press, 2009.

KIERKEGAARD, Soren A. **O Conceito de Angústia**. São Paulo: Editora Universitária São Francisco / Editora Vozes, 2010.

ROBINSON, Jeremy Mark. **The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky**. Maidstone: Crescent Moon, 2007.

RYAN-SCHEUTZ, Colleen. **Sex, the Self, and the Sacred: Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini**. Toronto: University of Toronto Press, 2007.

Referências Filmográficas

El Topo. Direção: Alejandro Jodorowsky. 125 min. EUA / México: ABKCO Records, 1970.

The Holy Mountain. Direção: Alejandro Jodorowsky. 115 min. EUA / México. ABKCO Records, 1973.

Recebido em 10/11/2016 - Aprovado em 12/07/2017

Existências temporais e a referência como atravessamento na criação em dança

DANILO SILVEIRA

SAYONARA SOUSA PEREIRA

Daniilo Silveira é mestrando em Artes Cênicas -USP. Pós-Graduado em Dança - UFBA, 2013. Graduado em dança -Unespar, 2013. Licenciado em Teatro -Uniso, 2008. Cursou dança na Universidade Mayor -Santiago do Chile, 2007-2008. É integrante do LAPETT na ECA-USP. Email: danilosilveira86@gmail.com. ORCID.ORG/0000-0002-6831-1003

Sayonara Sousa Pereira é professora do PPGAC da ECA-USP. Graduada em Dança -Hochschule Für Musik und Tanz-Alemanha (2003), especialista em Dança - Folkwang Hochschule -Alemanha (1985). Doutora (2007); pós Doutora (2009) pela UNICAMP e (2016) pela Freie Universität Berlin -Alemanha (FU). Dirige o LAPETT na ECA-USP. Email: sayopereira@usp.br

■ RESUMO

O presente artigo se dá a partir das reflexões provenientes da disciplina “Memórias Inscritas no Corpo: Poéticas de Citação e Transmissibilidade”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo em 2015, almejando uma discussão sobre as referências presentes no processo de criação em dança. Para isso, se busca olhar para o espetáculo “Corpo Desconhecido” da artista curitibana Cinthia Kunifas e através deste olhar, pretende-se entender como esse espetáculo pode se tornar uma referência para o também espetáculo de dança “Garoa” (espetáculo vinculado à investigação acadêmica que tem a obra “Corpo Desconhecido” como objeto de pesquisa).

■ PALAVRAS-CAVE

Referência, atualização, memória.

■ ABSTRACT

This article starts from the reflections from the discipline “Inscribed Memories Body: Poetics of Quotation and Transferability”, held in the Graduate Program in Performing Arts at the University of São Paulo in 2015, wishing a discussion of the references present in the creation in dance. For this, we seek to look at the spectacle “Body Unknown” of artist Cinthia Kunifas, from Curitiba, and through this look, we intend to understand how this spectacle can become a reference for also dance spectacle “Drizzle” (spectacle linked to academic research that has the work “Body unknown” as the search subject).

571 ■

■ KEYWORDS

Reference, update, memory.

Introdução

Ano de 2003. Em cena um corpo está em pausa. Uma pausa permanente, insistente. Pausa? Esta ação de “pausa” vai além da nudez do olhar, no lado invisível da intensão. Decisões são tomadas e organizações naturais do corpo são postas em questão. Simplesmente as ações também pausam permitindo que outras ações existam. Pisca-se pouco os olhos, quase não se engole a saliva, não se respira de forma cotidiana. Ouvem-se cada vez mais os espaços vazios do corpo, um corpo que se apresenta como desconhecido. Assim, micro ações são percebidas e o tempo é dilatado, *re-significado*. Um tempo que transcende a existência cronológica. O corpo apenas existe nesta proposição.

À medida que a ação protagoniza-se como presença, se dá o processo de mutação. O processo é lento e cuidadoso. O corpo que se desconhece torna-se diferente. Derrete? Destrói? Constrói? Ou será tudo isso ao mesmo tempo? A ação dura, perdura, insiste. Permanece por trinta minutos, ou mais. Na verdade, muito mais. Permanece por treze anos. Estamos aqui falando de “Corpo Desconhecido”, espetáculo de dança da artista curitibana Cinthia Kunifas.

Ano de 2011. Em cena um corpo está em pausa. Uma pausa que aos poucos se transforma em vibração. A vibração cresce e se espalha pelos ossos, músculos, pele e poros. Uma vibração que toma conta da existência cênica. A vibração se transforma. Saltos agora predominam. Saltos que deixam acontecer. Decisões são tomadas e organizações naturais do corpo que salta são postas em questão. As ações entram em contato com o espaço. Os saltos viajam pela sala de apresentação. A respiração existe de forma ofegante. Insiste-se na ação de saltar. Micro e macro ações são percebidas. O invisível agora escapa a vista humana, tornando-se uma possibilidade interior ao visível. A ação permanece por vinte minutos, ou mais. Na verdade, um pouco mais. Permanece por quatro anos. E após permanecer encontra outro modo de olhar para esses acontecimentos. Estamos aqui falando de “Invisível”, espetáculo criado e dançado por um artista crescido na cidade de Araçoiaba da Serra, interior do estado de São Paulo.

“Invisível”, como dito, se configurou em uma nova proposição. Agora, em 2016, o título é “Garoa”. Não mais estão os saltos e sim existências espaciais, e/ou insistências temporais. No entanto, algo ainda permanece: o desejo de entender o tempo das coisas.

A pretensão deste trabalho não é de forma alguma comparar o processo de criação de “Garoa” com o processo de Cinthia Kunifas, mas começar a entender como que a obra de Kunifas se torna uma referência para o processo de “Garoa” e como que a partir deste entendimento de “referência”, a pesquisa de mestrado é *re-significada* e atravessada por uma prática artística. E como que esta prática artística contribui para a pesquisa com um olhar de quem está artisticamente interessado na questão do tempo de existência das coisas.

Deste modo, aqui se intenta compartilhar um breve percurso que discorre sobre o trajeto reflexivo da investigação que vem sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação e Artes Cênicas da Universidade de São Paulo - USP. A pesquisa intitulada “Criação em Dança: existindo em permanência”, se dá a partir da reflexão sobre a criação em dança propondo olhar para a obra “Corpo Desconhecido” da artista Cinthia Kunifas, pretendendo criar uma reflexão sobre um processo de criação que se reconhece em permanência¹, ou seja, em continuidade por meio da atualização/percepção do mesmo. Paralelamente à pesquisa acadêmica, se desenvolve atualmente uma investigação artística que existe desde março de 2014 e que parte de duas palavras-chave tiradas da pesquisa de mestrado. São elas: *atualização* e *insistência*. Assim, essas palavras-chave tornaram-se mote de provocação e manutenção para a criação artística que, por hora, está sendo chamada de “Garoa”².

A partir da vivência na disciplina “Memórias Inscritas no Corpo: Poéticas de Citação e Transmissibilidade”, realizada em 2015 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, sob a coordenação da Profa Dra Andréia Vieira Abdelnur Camargo e Profa Dra Sayonara Pereira, se almeja com este

¹ A referência conceitual *permanência* é estudada nos processos de comunicação. Em dança este conceito é trazido por Machado (2001), que busca entender a permanência como um fenômeno evolutivo. Machado (2001) discute permanência como continuidade e não como estagnação. Segundo Machado, permanência é movimento, se distinguindo de equilíbrio; não há como permanecer e manter-se igual. Permanência acontece porque há mudança.

² Essa investigação artística foi aprovada pelo edital Proac 20/2014 Primeiras Obras de Produção de Espetáculo de Dança. Garoa conta com a colaboração artística de Andréia Nhur, Gladis Tridapalli e Paola Bertolini

artigo refletir sobre como se dá o processo de *referenciação* artística. Assim, se busca identificar de que maneira as questões existentes na pesquisa acadêmica que está sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP podem se tornar uma citação para a investigação artística - solo de dança -. Deste modo, a questão que queremos ressaltar é a presença de referências e *citabilidades* em processos criativos em dança.

Para a construção desta discussão aqui apresentada, a proposta é trazer a investigação artística do solo de dança “Garoa” como objeto relacional sobre as questões vivenciadas na disciplina. É através de “Garoa” que agora se tenta olhar para o que existe na pesquisa que estamos desenvolvendo através de atravessamentos significativos e assim perceber, como essa relação é construída por um corpo que vive e reflete sobre sua memória criativa.

O corpo em “Corpo Desconhecido”

Bailarina e Mestre em artes cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Cinthia Kunifas nasceu em Curitiba (PR), em 1969. Bacharelou-se e licenciou-se em dança na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC/PR) e especializou-se em consciência corporal-dança na Faculdade de Artes do Paraná. Recebeu bolsa de estudos para o American Dance Festival em Durham, na Carolina do Norte, nos Estados Unidos, participando de oficinas e performances. Em Curitiba, Kunifas trabalhou como diretora e coreógrafa da Companhia da Cidade entre 1996 e 1997, e atualmente é professora dos cursos de dança e teatro da Faculdade de Artes do Paraná desde 1995. Em 2002 Cinthia Kunifas deu início ao processo de criação do espetáculo de dança “Corpo Desconhecido”.

A obra “Corpo Desconhecido” veio de um processo criativo que durou mais de uma década, e partiu de uma inquietação sobre a reflexão de um corpo em crise que buscou construir um vocabulário cuja fonte foi o próprio corpo. Assim, a trajetória de uma vida inteira esteve inscrita nesse corpo, inserido num fluxo de transformação em que a dança se realizou no trânsito entre ele e o ambiente. Os micro movimentos foram explorados com cuidado e o espetáculo, desta forma, estudou as sensações e as mudanças de estados do corpo. As questões, que neste espetáculo foram construídas, existiram de maneira particular e tiveram a ver com o modo de operação da artista intérprete criadora. Com tal característica, essas questões se mesclaram em seu modo operativo proveniente de uma trajetória artística que lidou com um fazer e um olhar o seu processo de criação durante o tempo em que ele existiu.

“Corpo Desconhecido” já viveu outras temporalidades e formas outras de entendimento da questão que o norteia. Conquanto, mesmo com muitas formas de organização, para fazer-se vivo o espetáculo existiu permanecendo em um mesmo modo de se fazer essa dança, em uma mesma configuração cênica. Sobre seu processo criativo Cinthia Kunifas (2008, p. 107) alega que “embora o processo de *re-integração* tivesse se iniciado anos antes da criação de ‘Corpo Desconhecido’, como todo processo foi necessário tempo para que os padrões fixados pudessem ser alterados”. Desta forma, é importante ter ciência de que a própria obra foi sendo *re-percebida* e *re-significada* durante sua criação, tendo o tempo como fator importante para a existência do trabalho.

O processo de criação em dança é um acontecimento que pode estar constituído de elementos intuitivos, poéticos concretos e/ou não concretos. Para Kunifas, o artista é o ser que está em constante transformação nas suas interações com o mundo e por isso, ser artista é fazer parte de um processo histórico. Tendo isso em vista, Kunifas alega que “Corpo Desconhecido” é um processo que não parte do nada, esta investigação artística depende de existências históricas prévias que se inscrevem em seu corpo como referências. Para a investigação e criação deste espetáculo a artista dialoga com outros entendimentos sobre a criação em dança, sofrendo, principalmente, influências do pensamento oriental, sobretudo do Butô. Segundo Kunifas (2008, p. 29), “o corpo, no Butô, está eternamente em crise de identidade, não se distinguindo do lugar onde se encontra e sendo sempre um processo, inacabado e perecível”. Ao criar “Corpo Desconhecido”, Kunifas esteve, então, em contato referencial com a ideia de “corpo morto”. Para Kunifas, baseada nos dizeres de Rodrigues (1999) o termo “morto” se distancia da acepção que normalmente se atribui a ele. Este termo se apresenta uma vez que se coloca como receptáculo do ambiente que o circunda.

■ 574

O corpo morto do *Butoh* [...] é um corpo em perene estado de transformação, um corpo aberto e incompleto e que se refaz a cada *performance* sem, no entanto, completar-se. Estão ali presentes não só a expressão da contemporaneidade do homem japonês, mas também a sua verdade arcaica e seus questionamentos mais profundos (RODRIGUES, 1999, p. 51).

Assim, em seu processo de criação, Kunifas entende que o corpo não busca expressar uma ideia, mas a si próprio, fazendo cada vez menos, diluindo-se cada vez mais com o que está fora dele. A partir de suas referências, “Corpo Desconhecido” lidou então com um corpo em crise, um corpo que constrói uma dança de caráter orgânico e subjetivo. Segundo Kunifas, “Corpo Desconhecido” não apresenta uma estética oriental, mas seguramente toca-a em pontos cruciais.

Deste modo, uma forte referência do Butô para “Corpo Desconhecido” é Hijikata e sua noção de corpo em constante transformação. Tatsumi Hijikata (1928-1986) considerado o criador da dança-teatro Butô, inicialmente chamado de *Ankoku Butoh*, desenvolveu e apresentou trabalhos performáticos em locais da periferia japonesa. Estes trabalhos questionavam a invasão cultural ocidental que o Japão sofria na época. Em 1959, Hijikata apresentou a *performance* “*Kinjiki*” (“Cores Proibidas”). Concebida a partir do romance homônimo de Mishima Yukio e outros escritos de Jean Genet, esta obra foi coreografada e interpretada por ele e por Yoshito Ohno, filho de Kazuo Ohno. No entanto, apenas anos mais tarde a obra foi considerada um marco inaugural do movimento *Ankoku Butoh*, ou “dança das trevas”. Para Kunifas, baseando-se em Christine Greiner (2013), o intuito de Hijikata não era propor novidades ou mesmo negar o passado, mas sim tentava explorar a consciência e o corpo em sua plenitude.

Para entender este paradoxo é importante saber que Hijikata não buscava “vocabulários” ou passos de dança. Nem parecia contrapor-se ou aliar-se a esta ou aquela estética já estabelecida. (...). As suas questões eram de outra natureza e diziam respeito, antes de mais nada, ao colapso do corpo, à exploração da consciência (e do inconsciente cognitivo), ao enfrentamento da morte e à investigação de campos de percepção ainda não suficientemente pesquisados. (GREINER, 2013, p. 02)

Assim, a dança de Hijikata se preocupava mais com a investigação corporal do que com questões narrativas. O Butô de Hijikata formulou não só uma perspectiva de corpo em decomposição e constante transformação, como também vislumbrou uma dança alimentada pelas memórias da carne. Portanto, a referência de Hijikata, bem como de outros artistas orientais como Kazuo Ohno, por exemplo, trouxeram o prisma da transformação para o entendimento do corpo na dança de Kunifas, através de investigações e práticas de algumas técnicas orientais. Assim sendo, o corpo em “Corpo Desconhecido”, mesmo sendo um corpo ocidental, possui familiaridades com o pensamento Butô, e por isso se apresenta como um processo em constante mudança, como um corpo incompleto.

575 ■

A referência temporal como atravessamento

Como vimos, no processo de criação do espetáculo “Corpo Desconhecido”, a relação com o tempo foi um fator crucial para que a obra fosse sendo configurada. Sobre o tempo de criação deste espetáculo, Cinthia Kunifas (2008, p.107) diz que “a integração entre meu corpo e seu entorno, entre meu cotidiano e minha arte foi acontecendo ao longo do tempo, tendo se consolidado com o processo de criação de ‘Corpo Desconhecido’”. Para Kunifas (2008) a interação e integração com seu processo criativo acontecem sim no tempo de existência da criação, a partir de um diálogo constante entre sua metodologia e suas referências que se configuram de maneira permanente, construindo momentos que vão sendo atualizados na medida em que a obra entra no tempo de percepção da mesma. No espetáculo de dança “Garoa”, que provém de “Invisível”, a discussão sobre o tempo sempre esteve presente e uma pergunta que perdura é: qual o necessário tempo existente de cada acontecimento? É preciso que ele exista em dilatação para se apresentar como significado? Os acontecimentos que existem nesse espetáculo entram e saem de uma lógica que não é apenas visual, mas sensitiva. Por isso, percebeu-se, em “Garoa”, que não necessariamente o tempo dilatado é a principal discussão apresentada, mas sim o tempo que leva para que o processo seja percebido e tateado.

Nem “Invisível” e nem “Garoa” foram criados a partir de “Corpo Desconhecido”. Mas ao falar de tempo nestes trabalhos, se observa não apenas um mesmo interesse estético com a obra de Kunifas, o interesse se expande para um fator consequente que é o ato metodológico e criativo. Por isso, já que o espetáculo “Corpo Desconhecido” tem o *tempo* como fator importante para a criação e percepção, de igual modo no espetáculo “Garoa”, a pergunta que se apresenta é: como se pode propiciar um atravessamento relacional entre os dois processos

criativos? Pode-se, aqui, entender que “Corpo Desconhecido” se torna sim uma referência para “Garoa”. Deste modo, quando e como a referência artística pode de fato se tornar uma interferência para o meu processo artístico? Neste caso, é possível que isso aconteça?

Isabelle Launay (2009) apresenta como proposta olhar para a memória como uma *re-invenção* do passado no presente de maneira não *cronolimitada*, não se apegando na forma linear de tratar o relato histórico. Launay (2009, p. 89) convida a olhar para uma história que pode ser construída por “um emaranhado de experiências sinestésicas, de imaginários corporais, de espaços inventados, de temporalidades múltiplas que geram a transformação ininterrupta que cada obra realiza a partir de outras”. Desta forma, paremos e pensemos na palavra *atravessamento*, refletindo sobre o *atravessamento* como um jogo de vai e vem não linear, não representativo, como uma busca de referência que se *re-significa* com o olhar. Ou seja, “Corpo Desconhecido” pode se tornar referência para “Garoa” à medida em que, ao vivenciar o próprio processo como *atravessamento*, o artista reflete sobre sua pesquisa a partir das questões habitadas por suas referências.

Para Launay (2009, p. 90), “existem múltiplas formas de se trabalhar com a memória de um gesto para que uma experiência corporal se conte, se transforme, se estabilize, se contamine e se dissemine”. Na relação criada entre “Corpo Desconhecido” e “Garoa”, não existe necessariamente uma transmissão gestual reconhecida. O que existe é uma aproximação contextual, ou talvez até mesmo estética, pautado no contexto histórico referencial em que ambas as obras estão inseridas. Assim, ao olhar para “Corpo Desconhecido” torna-se impossível ignorar os interesses em comum nas duas obras (“Corpo Desconhecido” e “Garoa”). Pode ser que o artista investigador que se permite sentir-se provocado por sua obra de referência gere relações diretas com sua própria criação. Desta forma, podemos pensar que essa provocação pode ser considerada como memória coreográfica?

O interesse de um olhar sobre o que se chamará provisoriamente de ‘intergesto’ é imenso para a memória coreográfica. Quando a dança se imagina em uma relação com o mundo, se imagina também numa relação com ela mesma. A presença de uma dança anterior em outra dança, mesmo se ela resultar de uma citação, de um plágio, de uma alusão, de uma paródia, de um pastiche ou de uma encenação burlesca, provoca reflexão sobre a memória que a dança tem de si mesma. (LAUNAY 2009. P. 91)

Assim, a referência de “Corpo Desconhecido” vem *re-significar* a experiência vivida em “Garoa”. Olhando para a história que une os dois trabalhos e gerando não apenas um assunto em comum, mas o que se tenta traduzir aqui como *atravessamento*. Ou seja, o *atravessamento* pode vir a ser esse olhar contaminado e diferenciado para não, apenas, entender de onde se vem e para onde se vai, mas também poder discutir o assunto a partir da experiência criativa, a partir de um corpo que dança os interesses que são próximos ao seu objeto de estudo. Sobre a citação que é realizada na dança, Launay (2009. P. 92) diz que: “o desafio não tem a ver com uma história das fontes de tal ou tal obra (...). O desafio está muito mais em

revelar como uma obra moderna inventa sua própria origem/originalidade, (...) isto é, seu incessante diálogo com sua própria história”. Por conseguinte, observar e entender o seu trajeto histórico, pode gerar um olhar reflexivo sobre o assunto que se pretende discutir. Permitindo-se contaminar, tendo o olhar, não de dentro, mas um olhar aproximado e relativizado.

O modo operativo do artista, desta forma, pode entrar em contato com seu histórico e a partir deste ponto de vista, refletir sobre o mesmo. Pensar sobre a relação entre o artista e sua referência pode parecer um modo bastante interessante de estar atualizando sua memória. Assim, a memória pode se apresentar não como um resgate ou projeção de algo ou alguém, mas sim como *re-significação* e percepção de seu processo criativo.

Sobre a memória nos processos criativos Pereira (2011, p. 04) diz que “o pretérito é revisitado, reestudado, e trazido inicialmente em forma de memória inscrita no corpo, e poderá reverberar na cena”. Segundo Pereira (2011, p. 04) “a atuação se atualiza, encontra outros acentos e tem a possibilidade de impactar novamente tanto o corpo que reaprende a obra, quanto ao público que tem a chance de assistir ao vivo uma lembrança reinaugurada”. A memória, logo, pode ser então um processo de seleção do que se torna, para o artista, referência. De igual modo, o interesse aqui está em olhar para o processo de criação como algo que se mantém à medida que o mesmo vai se tateando e identificando as questões – assunto, pensamentos, estética, histórico e memória - que nele sobrevivem. Identificando e entrando em contato com suas referências.

Giorgio Agambem (2009), nos lança a questão: de quem e do que somos contemporâneos? Pensar sobre essa questão nos remete ao *atravessamento* proposto aqui, e em como de fato deixamos nossas referências colorir nosso olhar para a discussão. Para Agambem (2009) ser contemporâneo é viver o seu tempo, mergulhando nas trevas, tateando o escuro. A criação, então, pode se desenvolver no tempo de constatações e relações com suas referências, podendo ser resultado de ações existentes além do próprio processo. A criação, desta forma, é um processo de correspondência. Se para Launay (2009. P. 90), “a dança é uma arte ‘viva’”, que o que existiu ainda está se reconfigurando a partir do que acontece no presente, e se a “‘transmissão’ da dança não existe”, pois ela só ocorre por transformações, podemos pensar que a *re-significação* de nossas referências estão o tempo todo em ação. E estar em *re-significação* é estar em atualização.

Considerações finais

Ao fechar os olhos podemos retornar a tempos outrora vividos, sentir perfumes, ouvir estalos e sussurros outrora saboreados. Assim, a memória não é algo que está no passado. Memória é presença *re-significada*. É uma referência vivenciada que hoje podemos transformá-la em um contexto poético. Se tornando atravessamento de questões.

Por fim, parece que o atravessamento consiste na relação. A atualização, logo, não se resume apenas a dar vida a alguma coisa, mas sim olhar para o que acontece e, principalmente, para como o que está acontecendo gera relação com o processo e contribui para o mesmo. Percebemos que o processo de criação de “Corpo Desconhecido”, se dá por conta da atualização das informações presentes

no próprio processo, fazendo com que este se apresentasse como uma continuidade, apresentando-se uma existência permanente.

O interesse deste artigo esteve em olhar para o processo de criação que se deixa atravessar por suas referências e assim construir um olhar afetado pela experiência. Kunifas em “Corpo Desconhecido” lida com o que acontece ao permanecer; permanecer por anos em uma questão. Permanecer para gerar mudança e/ou gerar mudança porque se precisou permanecer. “Garoa”, que pode ser entendido como um processo recém-nascido se espelha na questão do “tempo” e após olhar para o processo de criação de Kunifas a pesquisa acadêmica se atenta ao que está em evidência nas lógicas de manutenção artística e, como resultado, se encontra com a questão trazida neste trabalho, que é: qual o necessário tempo das coisas? Na obra de Kunifas vemos que a permanência pode estar relacionada ao processo perceptivo. Por isso, esta pesquisa vem do interesse em discutir a criação em dança que sobrevive se reinventando, não se prendendo ao rígido, tornando-se possível a olhares e sabores; atualizando-se à beira do não dizível, do não sabível, e por fim, do desconhecido.

■ 578

Figuras



Figuras 1 e 2. Apresentação do espetáculo “Corpo Desconhecido”, agosto de 2012. Fotografias do arquivo do espaço de arte Tardanza.



Figuras 3 e 4. Apresentação do espetáculo “Garoa”, agosto de 2015. Fotografias de Cris Almeida

Referências

AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos Editora da Unochapecó, 2009.

CORPO Desconhecido. Vinicius Nisi. Curitiba - PR. 30:42 min. 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0LflhQ89iUM>> Acesso: 11 ago. 2016

GREINER, Christine. **O colapso do corpo a partir do ankoku butô de Hijikata Tatsumi** – disponível: <<http://www.japonartescenicas.org/estudiosjaponeses/articulos/ankokubutoh.pdf>> Acesso: 10 de abril de 2013

KUNIFAS, Cithia Bruck. **Corpo desconhecido: um contínuo processo de criação em dança**. Salvador, 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, 2008.

LAUNAY, Isabelle. **A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação**. Bial SESC de Dança, 2009.

MACHADO, Adriana B. **A natureza da permanência: processos comunicativos complexos e a dança**. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - PUC-SP, 2001.

PEREIRA, Sayonara. **Corpos que esboçam memórias** – Anais do 2º encontro nacional de pesquisadores em dança – ANDA - Dança: contrações epistêmicas 2011.

RODRIGUES, Eliana. Corpo em transformação: entre o grotesco e o Mimético. In:

Cadernos do GIPE-CIT, Salvador, n. 7, nov. 1999. p. 41-54.

SUJEITOS Dançantes com Cinthia Kunifas. Gladis Tridapalli. Curitiba – SP. 12:38 min. 2013

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pluYXZEB-v4>> Acesso: 11 ago. 2016

Recebido em 15/08/2016 - Aprovado em 12/07/2017

Espaço Teatral no Teatro de Rua: considerações e desdobramentos a partir da tríade espaço/espetáculo/espectador.

JHON WEINER DE CASTRO

■ 580

Jhon Weiner de Castro é mestre em Teatro. Integrante do Grupo Mambembe de Ouro Preto-MG, 2003-2008. Professor do curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas – UEA. E-mail: castroteatro@gmail.com.

■ RESUMO

Esse trabalho aborda questões relacionadas à escolha e utilização do espaço para apresentações de Teatro de Rua, buscando perceber a influência que cada lugar pode determinar sobre a encenação nele apresentada. Além da relação direta entre os elementos – espaço e espetáculo – somam-se também a percepção e inferência que o espectador faz à obra artística a partir de suas referências acerca do local onde ocorre a encenação. Assim, a análise decorre da tríade espaço/espetáculo/espectador. O estudo realizado nesse artigo é um recorte oriundo da pesquisa de mestrado¹ iniciada em 2013 no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia – UFU.

■ PALAVRAS-CAVE

Teatro de Rua, espaço, espetáculo, espectador.

■ ABSTRACT

This paper addresses issues related to the choice and use of space for Street Theater performances, seeking to realize the influence that each place can determine on the scenario presented in it. In addition to the direct relationship between the elements – space and spectacle – the perception and inference that the spectator makes the artistic work from their references about where the scenario occurs. Thus, the analysis results from the triad space/spectacle/spectator. The study in this article is an excerpt coming from the master's research started in 2013 at the Graduate Program in Arts of the Federal University of Uberlândia – UFU.

581 ■

■ KEYWORDS

Street Theater, space, spectacle, spectator.

O espaço escolhido

Quando tratamos sobre Teatro de Rua e nos prontificamos a analisar situações que envolvem o espetáculo, é necessário compreender que a peça sofre influências múltiplas e modifica-se consideravelmente a cada escolha de um novo local para a apresentação. Certas questões relacionadas ao espaço escolhido influenciam diretamente na encenação e conseqüentemente na leitura que o espectador faz da obra. Nessa linguagem cênica (Teatro de Rua) são inúmeros e efêmeros os elementos característicos que se colocam capazes de influenciar a apresentação de acordo com cada espaço: arquitetura do local, condições climáticas, sons próprios do ambiente, iluminação natural, etc. E cada um desses elementos podem requerer compreensão e atenção especial para o estudo e avaliação do desenvolvimento do trabalho artístico. O elemento/recorte a ser explanado, nesse artigo, considerado como capaz de estabelecer relação e influência direta no espetáculo, se refere especificamente à ‘finalidade do espaço’ (mesmo quando destituído da ação teatral,

¹ A dissertação é intitulada “Espaço teatral: a influência direta em montagens para o Teatro de Rua. Uma análise a partir dos trabalhos do Grupo Mambembe.” O eixo central da pesquisa é dividido em seis tópicos que versam sobre o espaço teatral: acomodação e organização da plateia / condições climáticas / sonorização e sons do ambiente / iluminação do espaço / arquitetura e estrutura do local / aspectos da finalidade convencional do espaço e a comunidade local (sendo essa última tratada aqui nesse artigo como um recorte).

ou seja, em seu estado comum). Analisando o espaço é possível compreender seu uso convencional e utilidade comum, sua referência histórica e cultural e a relação do mesmo com a comunidade local; e assim, associar tudo isso ao momento da apresentação, seja para se apropriar, distanciar, dialogar, destacar ou contrapor as questões percebidas.

É necessário pontuar que, os tipos de espaços aqui exemplificados não são propriamente aqueles projetados para receberem apresentações cênicas, como arenas, salas de espetáculos, anfiteatros, etc. Ou seja, interessam aqui os espaços circunstancialmente escolhidos para receberem uma encenação, embora, não tenham sido originalmente e convencionalmente criados para esse propósito.

Desdobramentos da finalidade

Considerar como é feito o uso do espaço pela comunidade que o utiliza com determinada constância, pode definir outras possibilidades de interferência e interação no espetáculo cênico que ali será apresentado. A sondagem com relação a esse aspecto pode favorecer uma metodologia do uso do espaço teatral² no sentido de fornecer pistas que levem a pensar a montagem de rua de modo a beneficiar o próprio encontro do espetáculo com o espaço, fazendo dele um instrumento para aprimorar a linguagem da encenação proposta. Nessa perspectiva há de considerar que existe uma intrínseca relação entre espaço, espetáculo e espectador. Referindo-se ao Teatro de Rua, Patrícia Pinheiro, pesquisadora de montagens que se relacionam com espaços urbanos, considera que todo projeto teatral que “se predispõe a ocupar esse local, deve contar com atores que tenham em mente a possibilidade de estar à mercê do outro (o público da rua)”. (PINHEIRO, 2011, p. 94).

Conhecer a finalidade comumente dada ao espaço (ou seja, quando esse está destituído da ação teatral) pode suscitar improvisações por parte dos atores, bem como oferecer referências que dialoguem com a representação. Explorar tal percepção e apropriar de códigos, signos ou quaisquer significantes já característicos do lugar, associando-os à montagem cênica, pode se apresentar como uma maneira funcional para estabelecer aproximação entre a obra artística e o público local. Claro que tal circunstância tem maior eficácia quando a plateia presente conhece ou faz uso desse espaço de uma forma ativa, ou pelo menos reconhece nele uma clara relação quanto a sua funcionalidade. Uma vez dado determinado reconhecimento quanto ao seu propósito, o espaço passa a significar e conseqüentemente imprime sua presença ao espectador; assim, pode até mesmo tornar-se difícil dissociar sua imagem ou função, do espetáculo ali apresentado.

Para exemplificar, relato a seguir uma das diversas experiências vivenciadas pelo Grupo Mambembe³ ocasionalmente ocorrida durante uma de suas apresentações. Num largo próximo a uma capela de Ouro Preto-MG, em uma das apresentações do espetáculo “O barão nas árvores” (pelo evento Festival de Inverno de Ouro

² O termo ‘espaço teatral’ que, certamente pode ser utilizado para definir um local onde ocorre uma encenação teatral, no caso dos espaços não convencionados para a ação cênica (como comumente ocorre no Teatro de Rua), passa a se referir e existir a partir do momento em que ocorre a representação, ou seja, antes disso o local era apenas um espaço qualquer.

³ Mambembe – Música e Teatro Itinerante; grupo teatral fundado em 2003. Em treze anos de atividade suas produções artísticas relacionam-se, sobretudo, com a linguagem do Teatro de Rua.

Preto e Mariana, em 2007), um dos músicos do grupo acabou desrespeitando a cultura local (assim pudemos considerar mais tarde), ainda que o ato tenha ocorrido sem a menor intenção de causar qualquer constrangimento. Neste dia, devido a problemas técnicos, e a fim de alcançar o efeito sonoro necessário para a cena, o músico bateu um pequeno material contra a parede da capela, atingindo assim o som desejado. Uma Senhora espectadora se ofendeu profundamente durante essa cena, intervindo contra o músico que, segundo ela cometia grande ofensa, pois estava diante da casa de Deus, batendo no templo sagrado. Se analisarmos pelo olhar e relação que ela provavelmente estabelecia com aquele espaço, fica fácil compreendê-la. O fato que ocorreu sem a intenção de agredir, auxiliou em considerações futuras. Fosse Ouro Preto-MG (cidade repleta de igrejas), ou em outras cidades, praças e adros acabavam sendo o espaço mais comum para as apresentações do Mambembe.



Foto 1. Igreja em Virgem da Lapa-MG, 2005. Apresentação do espetáculo “Os irmãos Dagobé” – Grupo Mambembe. Foto: acervo Mambembe.



Foto 2. Torre da Capela de São Sebastião em Ouro Preto-MG, 2007. Músicos do espetáculo “O barão nas árvores” – Grupo Mambembe. Foto: William Neimar.



Foto 3. Igreja em Chapada do Norte-MG, 2005. Apresentação do espetáculo “Os irmãos Dagobé” – Grupo Mambembe. Foto: acervo Mambembe.

É necessário reconhecer as relações e apropriações que a sociedade faz do seu espaço. Ainda que não se trate de um lugar privado, o “espaço da rua é um local de convivência pública, conhecido e dominado pelo cidadão comum, no qual os atores são os invasores deste espaço”. (PINHEIRO, 2011, p. 94). Isso não significa que o público seja dono deste lugar, apenas que identifica nele uma funcionalidade ainda destituída da teatralidade; nada que não possa ser contraposto ou apropriado pelos artistas. Em determinados contextos é possível notar que com o tempo, alguns espaços repetidamente visitados por companhias teatrais acabam por se tornar reconhecidos até mesmo por sua atividade cultural. Na pesquisa desenvolvida

por Manuela Pereira (pesquisadora e atriz do Grupo Mambembe), com foco na formação de espectadores, ela comenta que “a atividade do *Mambembe* cria uma rotina cultural na cidade (...). Representantes diversos da comunidade e agentes culturais começam a solicitar apresentações em seus bairros”. (PEREIRA, 2009, p. 233).

O espetáculo se relaciona com o espaço, o espaço se relaciona com o espectador, o espectador se relaciona com o espetáculo; essas podem ser premissas da interação cíclica e interdependente do Teatro de Rua. Se considerarmos um silogismo existente a partir de qualquer configuração com os sujeitos espetáculo-espaço-espectador teremos então uma percepção do quanto um pode influenciar o outro. Sobre o ponto de vista da plateia, o espaço pode conter informações as quais podem se relacionar com qualquer um que o ‘conheça’ ou simplesmente saiba ‘distingui-lo’⁴ de outros lugares. Assim, quanto mais o espectador estiver intimamente ligado ao espaço usado para a apresentação cênica, mais intrínseca será sua visão sobre o ambiente, interferindo na sua relação com a obra artística ali apresentada. Espaço e plateia devem fazer parte do estudo de um grupo de Teatro de Rua comprometido com o desenvolvimento da linguagem do espetáculo. A montagem cênica dá vida e possibilidades de leituras ao espaço teatral em que se encontra, e vice-versa. Essas leituras são em parte potencializadas pelo público que se vê diante da representação teatral. Na análise de Mariana Guarnieri (diretora teatral, dramaturga e atriz no Grupo Mambembe) acerca das apresentações do Grupo Mambembe, as singularidades das leituras da plateia podem inclusive trazer novos olhares sobre a cidade.

(...) quando as cenas eram compartilhadas com o público, nosso espaço era a cidade. Mas a cidade além das “estórias” que estão em cena, tem a sua própria história, que se funde ao espetáculo, não somente como cenografia, na imagem que se mistura à ação teatral, mas dialogando com o enredo e com seus significados. O lugar, que antes era estático, ganha movimento, as pessoas apreendem seus detalhes e modificam o olhar do cotidiano. (GUARNIERI, 2009, p. 150).

É necessário que o grupo perceba e saiba lidar com esse espaço, não ignorando seu potencial de relação com a comunidade do local. Isso não significa também que precisemos deixar a apresentação refém da referência cultural ou usual dada pelo lugar. Tudo é uma questão de opção; o que não podemos descartar é a capacidade de influência desse espaço já reconhecido pela plateia. Diferentes grupos, em diferentes contextos, já fazem suas observações e exemplificam suas relações sobre esse assunto. Observemos o comentário do artista Juliano Espinho sobre o Grupo Vivarte (do Estado do Acre):

⁴ A diferença entre as ideias de ‘conhecer’ e ‘distinguir’ aqui, expressa respectivamente que: no primeiro caso esse local pode ser comumente utilizado e reconhecido por esse espectador (relação mais proximal com espaço); já no segundo, embora não fazendo uso, ainda sim a pessoa consegue diferenciar e reconhecer questões especificamente ligadas a esse local.

Isso é uma questão de ter jogo de cintura e entender o contexto onde o grupo está. Lá nós temos uma comunidade rural com uma diversidade religiosa grande, essa diversidade é interessante pelo respeito que já foi conquistado. (...) Temos que saber onde estamos e ter uma comunicação muito boa. Mas tudo é um processo. (ESPINHO *apud* PAVANELLI 2011, p. 32).

Ao observar o uso e a cultura local que incide sobre o espaço, pode-se evitar ou ocasionar situações diversas. É necessário considerar tais questões, uma vez que o espetáculo é quem vai ao encontro de uma determinada comunidade. Para provocar ou evitar constrangimentos, torna-se imprescindível conhecer o uso que a comunidade faz do espaço a ser utilizado na apresentação. Assim, podemos compreender até mesmo como o público local receberá, a seu modo, determinadas montagens. Em sua pesquisa, Amsraiane Silva comenta sobre o teatro que invade a cidade:

Este teatro que invade a rua sem ser convidado irá repercutir em acontecimentos que motivará a ação reflexiva e crítica de seus habitantes. Nem sempre será desejado e bem quisto pela população, pois, por vezes, gera incômodo. O teatro invade a cidade e a cidade não funcionará apenas como espaço cênico em muitas das modalidades do teatro na rua. O teatro de invasão é um exemplo, sendo assim mais um modo de fazer arte e realizar apropriação dos espaços públicos. (SILVA, 2012)

585 ■

O teatro de invasão, referindo-se a montagens que se apropriam do espaço da rua de uma forma mais abrupta, repentina, comumente estabelece um momento de percepção mais impactante com o espectador. Nesta súbita relação com o espaço e o público o artista ou grupo deve estar ainda mais atento para as socializações e relações que se criam, muitas vezes instantaneamente. Isso requer do grupo ainda mais preparo para lidar com as situações efêmeras. Na análise de Ismael Scheffler (diretor e professor de Teatro), acerca do trabalho realizado pelo grupo TUT⁵, nota-se as características espontâneas desse tipo de relação com o espaço no instante em que desenvolvem o cortejo que chama para a peça, quebrando com a finalidade comum de utilização daquele local e rompendo convenções de uso:

Este cortejo que se infiltrava no fluxo do tráfego era feito por todos os atores que, empurrando a carroça do Príncipe, interditavam cruzamentos, dialogavam com pedestres e motoristas chamando para o espetáculo. Esta quebra de fluxo cotidiano urbano impunha pela expressão lúdica uma nova ordem. Ao invadir a cidade e ditar um outro ritmo ao trânsito e estabelecer interação com os passageiros dos veículos, os artistas proporcionavam uma experiência rápida a um público efêmero. (SCHEFFLER, 2011, p. 30).

⁵ TUT – Grupo de Teatro da Universidade Tecnológica Federal do Paraná; o trabalho em questão é a peça “A Breve Dança de Romeu e Julieta”.



Foto 4 (todo o conjunto). Alguns cortejos do Grupo Mambembe. Da esquerda para direita, de cima para baixo: 1. Cortejo de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, Ouro Preto-MG, 2006. Foto: acervo Mambembe. / 2. Cortejo de “O conto da ilha desconhecida”, Rio de Janeiro-RJ, 2007. Foto: acervo Mambembe. / 3. Cortejo de “O conto da ilha desconhecida”, Rio de Janeiro-RJ, 2007. Foto: acervo Mambembe. / 4. Cortejo de “Darandina”, Minas Novas-MG, 2005. Foto: acervo Mambembe. / 5. Cortejo de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, Ouro Preto-MG, 2006. Foto: acervo Mambembe. / 6. Cortejo de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, Ouro Preto-MG, 2006. Foto: acervo Mambembe. / 7. Cortejo de “O barão nas árvores”, Mariana-MG, 2007. Foto: acervo Mambembe. / 8. Cortejo de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, Ouro Preto-MG, 2003. Foto: Sandra Arruda. / 9. Cortejo de “O barão nas árvores”, Ouro Preto-MG, 2007. Foto: William Neimar. / 10. Cortejo de “O barão nas árvores”, Ouro Preto-MG, 2007. Foto: acervo Mambembe.

No Grupo Mambembe, toda a apresentação, desde o cortejo, era crucial para estabelecer a relação do público com o ‘novo-velho espaço’. ‘Novo’, porque ali, no momento em que estávamos imponderados do espaço, estabelecíamos novas regras; as regras do teatro. ‘Velho’, porque comumente nos inseríamos em locais repletos de significados e de usos costumeiros dos espectadores/moradores do lugar. Tradicionalmente, buscávamos elaborar cortejos diretamente atrelados ao universo da peça que se apresentava, relacionando músicas, figurinos, coreografias, enfim, toda uma evolução, todo um desenvolvimento que levaria o público ao espaço determinado para a apresentação e ao mesmo tempo já incitando e apontando questões da própria montagem. Não se tratava apenas de convidar, mas também de ‘preparar o terreno’, o estado teatral necessário. Isso nos dava pelo menos dois cenários distintos; ora enraizado no contexto e/ou historicidade do local, quando se coincidia com o da montagem; ora rompedor das inferências comuns que o público poderia fazer daquele espaço junto à peça teatral. Mas nunca pretendíamos ser neutros às possibilidades de relações e leituras que a plateia faria do todo. Comentando especificamente sobre a ação do cortejo que antecedia o espetáculo “O barão nas árvores”, o diretor da montagem, Antônio Apolinário, expõe a consideração do espaço, do olhar do público e da ação dos artistas:

587 ■

O ato ou efeito de cortejar tem a função de conquistar, envolver, galantear, convidar o público e também é um ato que, de certa forma, precisa provocar o espectador/transeunte e ser capaz de despertar uma emoção, portanto não pode ser cotidiano. (...) O cortejo nos transporta para outra atmosfera, para um tempo suspenso, não pode ser algo separado do espetáculo. De caráter ambivalente, ele faz a comunhão com o espaço, o tempo, a cena e o público. (APOLINÁRIO, 2009, p. 249).

As relações indivíduo/espaço podem se dá por formas ligadas ao uso funcional (para trabalhar, como trajeto, para passear, etc.), e também pela significação que o espaço representa ao indivíduo (lembranças, tradições, sensações, etc.). Uma vez que esse indivíduo se depara com uma obra artística, tornando-se testemunha da ação teatral, ou seja, tornando-se espectador⁶, traz também seu conhecimento, sua leitura, sua relação pré-existente em relação a esse determinado lugar. A visão que ele tem sobre o espaço ainda permanece mesmo quando o elemento do teatro se instaura nesse local. Mas sua leitura pode ser incorporada ou diluída no espetáculo, dando-lhe um novo olhar sobre o todo. Scheffler, em sua percepção, relaciona e suscita observações desse tipo:

⁶ Entenda espectador, aqui nessa pesquisa, num sentido mais amplo possível, ou seja, pode ser espectador aquele que só assiste ao espetáculo ou, aquele que interage verbalmente ou fisicamente com os artistas ou, aquele que acaba por participar da encenação de forma a vivenciá-la, etc. Faço esse apontamento para evitar qualquer cerceamento do entendimento da palavra apenas por uma mera classificação de termos. Assim, espectador, plateia, público, ou afins, tem nesse caso o mesmo sentido, independente de como reage ou interage com o espetáculo

Ao descrever a cidade, o cidadão revela discursos, como se a cidade falasse. Esta carga dramática pode ser absorvida pelo teatro de rua aumentando os níveis de interação com o público. O teatro é inevitavelmente lido com estes mesmos olhos quando se insere na estrutura urbana. (SCHEFFLER, 2011, p.23)

Quando um grupo de teatro estabelece uma relação direta com a comunidade e o espaço onde desenvolvem suas representações, possivelmente passa a compreender melhor as questões que permitem envolver em seu processo de encenação as diversidades e singularidades que permeiam esse determinado local e suas características culturais.

Mas perceber o espaço com um olhar atento na comunidade que o utiliza não é a única maneira de estabelecer relação com as questões específicas do local. As convenções e implicações determinantes em um espaço se dão também pela memória e funcionalidade atribuídas ao lugar, seja no presente ou, mesmo num passado conhecido ou apenas percebido. Não seria improvável estabelecer tal relação até mesmo com uma projeção futura sobre qual será a funcionalidade desse espaço. Em suma, é possível afirmar que em todo e qualquer espaço está incrustada alguma história, alguma memória que se manifesta pelo simples fato de aquele lugar existir. Algumas histórias podem se apresentar mais ou menos interessantes, ou com maior ou menor relevância; mas se identificamos ou relacionamos esse espaço a algum acontecimento ou a alguma coisa, ele passa então a significar. O artista, ou grupo, ou espetáculo, pode utilizar dessa memória e relacionar a obra artística com a história do espaço, ou pode também não incluir esse aspecto especificamente. Nada é imposto, mas é claro que alguns espaços contaminarão a representação com maior intensidade. É inegável, por exemplo, que apresentar um espetáculo sobre tortura de sistemas carcerários nas verdadeiras ruínas de uma prisão abandonada, impactará o espectador muito mais nessa escolha que, no caso da representação ocorrer na orla de uma praia. E tratando-se de um espetáculo sobre romance à beira mar, o contrário também poderá ser mais satisfatório no que diz respeito ao envolvimento com a história ou mesmo com conceitos propostos pela leitura que fazemos desses ambientes. Sobre isso, o artista e pesquisador Eugênio Barba faz uma reflexão em seu livro “Queimar a casa”:

Um espaço cênico (qualquer lugar fechado ou ao ar livre escolhido com a finalidade de instaurar uma relação específica entre ator-espectador) nunca é neutro. Um palco italiano, o claustro de um castelo, o adro de uma igreja, o pátio de uma fazenda, o salão nobre de uma universidade, uma praça ou o refeitório de uma prisão, todos têm um passado, ainda que seja do nosso tempo. Transpiram informações e impõem signos materiais que podem ser acentuados, contrastados, rejeitados, mas não omitidos. (BARBA, 2010, p. 84)

O espaço influencia por sua própria história, por sua capacidade de inferir uma relação com a memória, pela causalidade dada devido ao seu uso comum. É perfeitamente possível utiliza-lo como fonte dramatúrgica que direciona a encenação em seu processo de criação. Claro que, nesse caso, não estamos tratando mais sobre espetáculos que irão ao encontro de um espaço ao acaso, e sim de montagens realizadas nesse e em função desse local onde se dá a apresentação. Não se trata de qualquer espaço aberto ou fechado, mas sim de um 'espaço alternativo'⁷, escolhido especialmente para dialogar com a proposta de encenação ou até mesmo para defini-la. Aqui, nessa pesquisa, aprofundar nesse tipo de processo, pode ramificar para outras tantas discussões acerca da criação e outros tópicos que vão além das questões diretamente ligadas à finalidade e uso comum do espaço teatral. Portanto, o exemplo vem apenas para elucidar como o espaço interfere não só no momento da apresentação como também no processo de criação.

Com frequência grupos teatrais brasileiros têm envolvido em suas montagens, pesquisas que se relacionam com o espaço teatral nesse contexto da memória, da história, dos significados compreendidos no lugar onde ocorre a representação. O envolvimento com o espaço a partir do que ele proporciona como estímulo para a criação cênica, é relatado por Tânia Farias ao comentar em entrevista sobre a montagem "Viúvas – Performance sobre a ausência" da tribo de atadores Ói Nóis Aqui Traveis do Rio Grande do Sul:

589 ■

Acho que é correto dizer que nós inauguramos uma nova vertente de trabalho no Ói Nóis; que é essa de diálogo com espaços de memória, com espaços que já tem uma carga histórica, emocional e que a ação cênica vai para esse lugar dialogar com isso. (...) A gente cria os espaços para que os espaços interfiram no sentido da cena. E lá, como aquele espaço nos criou... Interferiu no que nós estávamos fazendo. (FARIAS, 2012).

Até mesmo para inserir ainda mais o espectador no universo da peça é comum que nesse tipo de encenação não haja uma divisão clara entre espaço de atuação e espaço da plateia, como relata Paulo Flores, também integrante do Ói Nóis:

A gente chama de teatro de vivência ou teatro ritual, que seria o teatro onde o espectador está dentro do ambiente cênico, vivenciando junto com os atores o acontecimento teatral, essa busca de envolver o espectador pelo acontecimento cênico, vivenciar. (...) A busca de um novo espaço onde o espectador está inserido dentro do ambiente cênico. (FLORES, 2004, p. 88-89).

⁷ Referindo-se a um espaço escolhido especificamente para o desenvolvimento de uma montagem teatral que se relacionará com esse ambiente a partir de suas peculiaridades.

Outra forma de considerar as relações do espaço teatral com o espetáculo nele apresentado, ainda em diálogo com o uso que a comunidade (que integra a plateia) faz desse lugar (quando não está tomado pelo teatro), diz respeito à função cotidiana dada ao espaço. Nesse sentido, me refiro a questões mais funcionais, que diferem daquelas exemplificadas anteriormente (história, memória, significados emocionais, etc.). Trata-se do uso habitual, da funcionalidade diária desse espaço em aspectos bem mais simples. Como exemplo, podemos nos referir a uma feira aberta, onde as pessoas transitam com o objetivo de realizar suas compras; ou uma estação ferroviária, onde a atenção está voltada para o embarque e desembarque; ou um calçadão com quiosques, onde possivelmente teremos pessoas confraternizando entre amigos e bebidas. Enfim, nesses ou em exemplos similares a esses, é comum que nos deparemos com um público bastante diversificado em diversos aspectos: cultural, ideológico, social, financeiro, faixa etária, etc. Essas características já são comuns ao Teatro de Rua. No entanto, o que encontramos nesses casos, e que merece a atenção quando tratamos sobre o espaço teatral, é o fato de nos deparmos com locais onde outras atividades, de forma evidente e comum a todos, estão sendo praticadas e possivelmente continuarão durante a apresentação teatral. Tais atividades se relacionam diretamente com a função e uso que as pessoas fazem desse lugar. E isso pode interferir na forma como o espectador se relacionará com a representação, seja em uma proposta interativa ou contemplativa.

Um espaço destinado a uma função objetiva, como um camelódromo, por exemplo, é um espaço propenso à dispersão. Tanto vendedores como compradores se relacionam e usam esse lugar com um objetivo claro e funcional. Para eles, o tempo de relação com a peça teatral, sua disponibilidade e seu envolvimento dependerão da maneira como o artista otimiza e lida com esse espaço. As ações comuns desse tipo de espaço serão exercidas pelas pessoas, antes, durante e após o momento da encenação. Não estou sugerindo que esses lugares sejam impróprios para realização de uma apresentação; apenas pontuo que eles exigem do artista uma atenção bastante generosa quanto à relação estabelecida entre espetáculo/espaço/espectador. Essa tríade pode definir os rumos da encenação proposta. Um espaço disperso, onde a plateia presente se encontra com um objetivo comum entre ela, mas diferente daquele do artista ou grupo teatral, é um espaço que precisa ser estudado, conquistado e organizado de forma que favoreça a apresentação. Ganhar o público nesse tipo de ambiente pode necessitar compreender e ganhar primeiro o espaço. Ao comentar sobre espaços abertos, Calixto de Inhamuns (artista e pesquisador em Teatro) faz algumas considerações a respeito da organização:

No palco italiano, por exemplo, o espaço está completamente organizado. É a casa da tradição do teatro “ocidental” com uma plateia educada para assistir o espetáculo; (...) Nas ruas e praças, ao contrário, a desorganização do espaço cênico é a tônica. O público é volátil, deseducado, passante, o espaço é fragmentado e a encenação teatral é uma intervenção. Ao invés de desorganizar o espaço, o espetáculo terá que organizá-lo, dominá-lo e fazer com que as pessoas se

interessem pelo que nele vai acontecer. Depois de controlado, se for do gosto, é possível desfragmentá-lo e instalar uma desorganização organizada nesse espaço dominado. (INHAMUNS, 2011, p. 133-134)

Não há neutralidade

O espaço teatral por si só pode significar, e a plateia pode ainda criar outros significados com sua leitura da representação cênica inserida nesse espaço. Tudo isso é algo a ser considerado na criação de uma montagem que vai às ruas. Ao se referir ao trabalho do Grupo Mambembe, Guarnieri considera que a criação cênica para o Teatro de Rua se completa apenas com a interferência da própria rua (e nisso está incluso também a visão do público).

Assim, talvez não se deva dizer que a rua era nosso palco, pois ela nunca é nua, isenta, imparcial como o espaço vazio da caixa cênica. Somente na rua, a dramaturgia proposta para as cenas se completava, pois, somente ali o imprevisível encontro entre ator e espectador acontecia. (GUARNIERI, 2009, p. 150).

591 ■

Seja pela história, pela função dada ao espaço, ou atividade nele desenvolvida nos momentos em que esse não está tomado pelo espetáculo teatral, o que devemos considerar é que o local trará sua parcela de interferência à representação cênica. Quanto mais o ambiente for proximal (reconhecido) à plateia, maior a probabilidade dela suscitar relações entre o espaço e a obra artística em sua leitura. Usar ou não, contrariar ou incorporar, acentuar ou contrastar essas especificidades do local, é uma opção do artista. Infinitas variações podem se apresentar favoráveis ou adversas, de acordo com a relação espetáculo/espaço/espectador. Mas de fato, tratando-se do espaço teatral, nada será neutro.

Referências

APOLINÁRIO, Antônio. Reflexões sobre o processo de encenação de “O barão nas árvores”. In: **Recriações: A Trajetória do Mambembe – Música e Teatro Itinerante**. BORTOLINI, Neide das Graças de Souza (org.). Ouro Preto: Editora UFOP, 2009.

BARBA, Eugenio. **Queimar a casa: origens de um diretor**. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CASTRO, Jhon Weiner de, **Espaço teatral: a influência direta em montagens para o Teatro de Rua**. Uma análise a partir dos trabalhos do Grupo Mambembe. Dissertação de Mestrado – 2015, 145 f. Orientadora: Ana Carneiro.

FARIAS, Tânia. **Programa Teatro e Circunstância, episódio Ideologia da Rua**. Entrevista em vídeo. São Paulo: Realização SESCTV, 2012.

FLORES, Paulo; FARIAS, Tânia. A experiência da tribo de atores Ói Nós Aqui Traveiz. In: **Teatro de Rua em movimento 1: seminários e debates**. São Paulo: Tablado de Arruar, 2004.

GUARNIERI, Mariana. Textura da palavra: um olhar sobre o processo de criação de “A cidade das estórias”. In: **Recriações: A Trajetória do Mambembe – Música e Teatro Itinerante**. BORTOLINI, Neide das Graças de Souza (org.). Ouro Preto: Editora UFOP, 2009.

INHAMUNS, Calixto de. As Dramaturgias dos Espaços Abertos: das Metrôpoles às Comunidades Ribeirinhas do Brasil. In: **Seminário Nacional de Dramaturgia para Teatro de Rua - Caderno 1 - 2011**. Publicação Núcleo Pavanelli. São Paulo: UNESP, 2011.

PAVANELLI, Simone. O converseio entre os Coletivos do Teatro de Rua. In: **Seminário Nacional de Dramaturgia para Teatro de Rua - Caderno 1 - 2011**. Publicação Núcleo Pavanelli. São Paulo: UNESP, 2011.

PEREIRA, Manuela. Reflexões sobre o Teatro de Rua: *Mambembe*, em “O barão nas árvores”. In: **Recriações: A Trajetória do Mambembe – Música e Teatro Itinerante**. BORTOLINI, Neide das Graças de Souza (org.). Ouro Preto: Editora UFOP, 2009.

PINHEIRO, Patricia. Sobre a especificidade de técnicas de treinamento corporal para o ator de teatro que atua na rua: Reflexões sobre a experiência com o espetáculo Circus Negro. In: **Estados: relatos de uma experiência de pesquisa sobre atuação**. CARREIRA, André (org.); FORTES, Ana Luíza (org.). Florianópolis: Editora da UDESC, 2011.

SCHEFFLER, Ismael. Diferentes camadas de recepção em A Breve Dança de Romeu e Julieta. In: **Teatralidade e Cidade**. CARREIRA, André (org.). Florianópolis: Ed. da UDESC, 2011 (Cadernos do Urdimento; n.1).

SILVA, Amsraiane G. F. G. da. **Invasão: A dramaturgia do espaço no teatro que invade a cidade**. Artigo – Congresso Norte Nordeste de Pesquisa e Inovação, Palmas-TO, 2012.

Recebido em 15/08/2016 - Aprovado em 17/11/2016

Trajeto Dádivo do Teatro da Cura: Uma Encenação-Quiasma em atos de agradecer, transformar e dádiva

IVONE MARIA XAVIER DE AMORIM ALMEIDA

WLADILENE LIMA

Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida é Doutora em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2010) e Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Pará (1998). É professora Adjunta da Universidade Federal do Pará (UFPA), lotada no Instituto de Ciências e Artes (ICA), vinculada à Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA). Compõe o quadro de professores do Programa de Pós-graduação em Artes em Rede Nacional (UFPA) e do Programa de Mestrado Acadêmico em Artes do PPGARTES-UFPA. Estabelece diálogos entre Artes e as Epistemologias do XIX, XX e XXI. Desenvolve pesquisa sobre Narrativas Míticas e suas relações com os elementais (terra, água, ar e fogo) em comunidades continentais e insulares da Amazônia Paraense. Tem experiência na área da Antropologia do Imaginário e Sociologia do Teatro. É pesquisadora-colaboradora nos projetos TAMBOR e AUTO DO CÍRIO (PPGARTES-ETDUFPA). Atua especialmente nos temas: Encantarias, Festas Populares, Religiosidade, Corpo, Memória.

Wladilene Lima é Artista-pesquisadora com mestrado e doutorado em Artes Cênicas pela UFBA e estágio de Pós-doutoramento no Programa Doutoral em Estudos Culturais das Universidades de Aveiro e Minho, Portugal. Na UFPA, trabalha no Programa de Pós-Graduação em Arte e na Escola de Teatro e Dança. Atua como atriz, diretora e cenógrafa na categoria teatral da cidade de Belém do Pará, especificamente, nos seguintes coletivos: Grupo Cuíra do Pará e Coletivas Xoxós. É a gestora artística do Poética Criatura – Laboratório de Teatro de Poirão, novo espaço de criação e resistência ativista, localizado no centro histórico da cidade de Belém.

■ RESUMO

O presente artigo tem como objeto investigativo um projeto experimental que se reconhece como Teatro da Cura, especificamente, o movimento criador da encenação-quiasma intitulada, *Oh de casa! Posso entrar para cuidar?* produzido, dirigido e encenado pelo grupo de teatro *Coletivas Xoxós* de Belém do Pará. A estrutura desta encenação-quiasma compreende dois cardápios de encenação: agradecimento e transformação. A casa-teatro solicitante escolhe o cardápio que deseja receber. No corpo do texto, os atos de agradecimento e transformação são analisados como fatos sócio-antropo-mágicos sob a luz da Teoria da Dádiva proposta por Marcel Mauss; seus procedimentos poéticos *in process* convocam os cuidados de si e da vida sob a régia das artistas da cena. A compreensão do Teatro da Cura aqui proposta encontra amparo nas reflexões teóricas sobre teatro defendidas por Eugênio Barba, Nicola Savarese e Peter Brook.

■ PALAVRAS-CAVE

Encenação-Quiasma, corpo-casa, dádiva

■ ABSTRACT

The present article has as investigative object an experimental project that it recognizes as Theater of the Cure, specifically, the creative movement of the intitled stage-quiasma, *Oh of house! Can I enter to take care of?* produced, directed and staged for the Collective group of theater *Xoxós* de Belém of Pará. The structure of this stage-quiasma understands two cardápios of stage: gratefulness and transformation. The solicitant house-theater chooses the cardápio that it desires to receive. In the body of the text, the acts of gratefulness and transformation are analyzed as facts partner-antropo-magicians under the light of the Theory of the Gift proposal for Marcel Mauss; its poetical procedures in process convoke the cares of itself and the life under the regal one of the artists of the scene, Collective the *Xoxós*. The understanding of the Theater of the Cure proposal finds support in the theoretical reflections here on theater defended by Eugênio Beard, Nicola Savarese and Peter Brook.

595 ■

■ KEYWORDS

Stage. Body-House. Gift

*Sentimento é a língua que o coração usa
quando precisa mandar algum recado*

*Adriana Falcão
(escritora brasileira)*

Primeiras palavras

Um cântico anuncia a chegada do Teatro de Cura a mais uma casa das ruas da cidade de Belém do Pará, Amazônia Oriental. Começa o espetáculo! Quando as portas se abrem, quem invade a casa é o elemento éter – o plasma; o bio-plasma. A atriz-narradora que representa esse elemento entra para saudar e limpar o

ambiente, seus moradores e visitantes. Em seguida, a casa recebe outros quatro elementos: a terra, a água, o fogo e o ar.

O corpo-casa é agora uma metáfora do universo em movimento de criação. Instaladas no centro daquele microcosmo, as atrizes-narradoras, generosamente, compartilham histórias de vida, narrativas ficcionais, poesias, pensamentos, orações e toda uma minúcia de gestos em diálogo com múltiplas sensibilidades religiosas, como práticas do dar, receber e retribuir energias, acionadas e compartilhadas, naquele lócus íntimo, a casa dos outros, na perspectiva de cuidar de si e de cada um, de todo o coletivo ali presente, no desejo intencional de cura. Todo este ato poético é aqui compreendido como encenação-quiasma.

O teatro que se presentifica na casa de cada um, com e para o olhar e coração do outro se expande para além do teatro ordinário, se quer teatro do extraordinário; se quer teatro dadivoso.

A Noção da Dádiva

É inegável a contribuição de Marcel Mauss para a Sociologia e Antropologia. A arte, e mais particularmente, as artes da cena, também hoje dialogam com esse autor, principalmente no que tange aos estudos do corpo. Na contemporaneidade é considerado o principal sistematizador da Teoria da Dádiva “que vem sendo resgatada como um modelo interpretativo de grande atualidade para se pensar os fundamentos da solidariedade e da aliança nas sociedades contemporâneas” (MARTIN, 2005,p.2).

As inquietações provocadoras em Mauss para escrever o Ensaio sobre a Dádiva giram em torno de duas perguntas complementares: por que as dádivas de presentes devem ser obrigatoriamente devolvidas? E por que existe essa universalidade da retribuição?

Foi no *Ensaio sobre a dádiva* que Mauss introduziu o Fato Social Total como categoria sociológica que possibilita o revelar sobre a realidade social, posto que “o social só é real quando integrado em sistema¹. No dizer de Mauss,

Nesses fenômenos sociais totais, como nos propomos chamá-los, exprimem-se, ao mesmo tempo e de uma só vez, toda espécie de instituições: religiosas, jurídicas e morais – estas políticas e familiares ao mesmo tempo; econômicas – supondo formas particulares de produção e de consumo, ou antes, de prestação e de distribuição, sem contar os fenômenos estéticos nos quais desembocam tais fatos e os fenômenos morfológicos que manifestam essas instituições (MAUSS, 1974,p.41)

Todavia, o Fato Social Total não se constitui em total pela integração de aspectos aparentemente descontínuos como o familiar, econômico, jurídico, religioso. É necessário que ele “se encarne em uma experiência individual e em um sistema de interpretação que simultaneamente considere os aspectos físico, fisiológico, psíquico e sociológico de todas as condutas². É perceptível o caráter tridimensional do Fato Social Total, uma vez que estabelece diálogo entre a dimensão sociológica

¹ LEVI-STRAUSS. Introdução à obra de Marcel Mauss, p.15. In: Sociologia e Antropologia II. São Paulo: Epu, 1974.

² Cid.p.14

com seus aspectos sincrônicos, a dimensão diacrônica e a dimensão fisio-psicológica.

É a categoria Fato Social Total que permite ampliar a ligação entre o social e o individual para outras dimensões também necessárias para investigar a realidade social que é a aproximação do físico (ou fisiológico) e o psíquico. A complementaridade entre o psíquico e o social pensada por Mauss não pode ser percebida como algo estático. Longe disso. Ela é dinâmica “e provém de o psíquico ser ao mesmo tempo simples elemento de significação para um simbolismo que o ultrapassa, e o único meio de significação de uma realidade cujos aspectos múltiplos não podem ser apreendidos fora dele mesmo³.”

No dom da dádiva, materializado na tríade *dar, receber e retribuir*, Mauss identifica o *espírito* da coisa, do(s) objeto(s) materiais ou simbólicos - o *mana*. É o *mana* como espírito, como força, fonte de energia que garante a circulação da dádiva.

Se coisas são dadas e retribuídas, é porque se dão e se retribuem ‘respeitos’ – podemos dizer igualmente, ‘cortesias’. Mas é também as pessoas se dão ao dar, e, se as pessoas se dão, é porque se ‘devem’ – elas e seus bens- aos outros (MAUSS, 1974,p.63)

597 ■

É através dele, desse espírito, que se confere aos implicados neste ritual performático, o elemento da honra, gentileza, prestígio, respeito, generosidade ou, no contrapondo, a desonra, a grosseria, o desprestígio, desrespeito e avareza. “O que no presente recebido e trocado, cria uma obrigação, é o fato de que a coisa recebida não é inerte. Mesmo abandonada pelo doador, ela ainda é algo dele” (MAUSS, 1974,p.54).

Neste caso, a dádiva para Mauss equivale a um crescimento da consciência do ser, uma vez que o ato de dar não é simplesmente oferecer algo de si, é, sobretudo, adquirir esse “si”. O prestígio nasce da dádiva e relaciona-se àquele que toma a iniciativa: ao doador, para constituir seu próprio nome, sua fama, o valor de “renome” (MAUSS, 1974,p.69).

Embora Mauss em seu Ensaio sobre a Dádiva tenha realizado seus estudos a partir de dados coletados em pesquisas etnográficas – produzidas por diferentes etnógrafos – nas chamadas sociedades “primitivas”, a dádiva - no ato de dar, receber e retribuir - pode ser defendida como lógica organizativa do social de caráter universalizante, e que não pode ser reduzida somente a aspectos econômicos ou religiosos posto que, em todas as sociedades contidas na história da humanidade, é possível observar a presença de um sistema de reciprocidade. Assim, a obrigação do Dom da Dádiva aparece necessariamente como um fenômeno total, atravessando toda a vida social, uma vez que tudo que associa à vida humana – bens materiais ou simples gestos – tem relevância para a manutenção da sociedade. Eis aí o alcance conceitual da Dádiva (Karsenti, 1994).

No caso da encenação-quiasma, *Oh de casa! Posso entrar para cuidar?* as práticas dramáticas do agradecer e do transformar - entrelaçando narrativas factuais e ficcionais, poesia, pensamentos, orações, cânticos etc – fazem das pequenas práticas vivenciadas pelas 10 (dez) atrizes-narradoras um ato dadivoso, porque

³ Op.Cid. p.15

atua primeiro sobre cada uma, para depois atingir o outro. A exemplo, pequenos fragmentos de nossos roteiros dramaturgicos recorrentes ao exercício de *agradecer*.

A atriz-narradora-éter dá a cada casa uma limpeza astral, varrendo, simbolicamente, todo o chão do aposento, acompanhada pelo cântico a seguir:

“Espiral, espiral, espiral, sugue o que há de ruim, leve todo o mal (2)
Vou banindo pela terra e ar, vou banindo pelo fogo e mar
Vou banindo, vou banindo, pra purificar
Vou banindo, vou banindo, pra exterminar”

O ritual-cena faz uma pausa. A casa que recebe o teatro de cura e as atrizes-narradoras e os convidados recebem um ato de partilha de alimentos. Para todos são ofertadas, pelos moradores do lugar, comidas, bebidas e espaço de conversas sobre as sensações provocadas pelo ato cênico. Todos trocam experiências de vida, proposições e glorificações; um receber coletivizado com amor e cuidado.

É hora do retribuir. No teatro da cura há que se ter espaço para reencontros, reconciliações, reinício, recomeços, revivências... Relatamos a seguir, alguns momentos de retribuição mais sensíveis de nosso fazer artístico extraordinário.

Momento 1:

A atriz-narradora-fogo recebe no espetáculo a dádiva de contar sua história de vida: a grande gratidão que sentia e sente pelos seus falecidos avós. A atriz partilha com o público da casa muitos momentos vividos com os dois, hoje cultivados como antepassados na sua prática religiosa na Igreja Messiânica Mundial. Na sua narração, há um momento de partilha de compaixão, consigo e com os seus antepassados: a atriz narra aos espectadores-testemunhas o dia em que perdeu sua filha recém-nascida e teve que contar o acontecimento fatal aos bisavós da menina Maria. A atriz-fogo-mãe retribuiu todo o amor recebido, com um gesto de profunda gratidão : mesmo com sua profunda dor, teve forças para cuidar daqueles que amava, contando a eles a morte da filha Maria, não como perda de uma jovem vida, mas sim, como uma dádiva, que dê tão grande, teve duração tão pequena.

Para acompanhar tão dolorosa doação, a atriz-éter ampara o trabalho da atriz-fogo (Figura 1), com a música *Não fala de Maria*, de autoria de Chico Buarque.

Não fala de Maria
Maria lembra mar
Que lembra aquele dia
Que não é bom lembrar
Que dia, que tristeza
Que noite, que agonia
Que puxa a correnteza
E traz a maresia
E bate aquele vento
Que lembra um assobio
Que lembra um sofrimento
Que eu não merecia
Não fala não, te esconjuro

Que só de imaginar
O tempo fica escuro
E o espanto agita o mar
Que lembra aquele dia
Que lembra uma canção
Que faz lembrar Maria
E aí não lembro não
A coisa fica séria
É como um turbilhão
Fazendo uma miséria
No meu coração.

Figura 1. Atriz-narradora-fogo em cena, amparada pela atriz-éter.



Fonte: Coletiva Xoxós.2016.

Momento 2:

A atriz-narradora-água partilha com os presentes na casa-útero o momento em que se torna mãe- de coração e alma – de um menino – que estava na casa de sua mãe. A atriz-narradora-água relata a emoção do primeiro encontro, da troca de olhares e do calor sentido quando do primeiro abraço trocado entre os dois. Risos, muitos risos vêm à tona, no relato emocionante da descoberta da maternidade. A narrativa singela ganha vida com a projeção de imagens do filho através do manuseio de um mini data show manuseado pela própria atriz e no cântico da música

Onça Pintada, música de Zeca Baleiro apresentada à atriz-mãe por seu filho Pepeto;

É onça pintada,
Quem foi que te pintou?
Quem te pôs o preto,
Quem te pôs o preto,
Quem te amarelou [...]

Assim são os milagres do amar!

O Teatro da Cura

O teatro é o espaço por excelência da cena. É neste espaço – convencional ou não- que o ator ou um conjunto de atores interpretam papéis ligados a uma linguagem dramática cujo mote se assenta em despertar sentidos e sentimentos no público. O teatro como uma das dimensões da arte possui diferentes poéticas que dialogam com o público, ora no sentido de espanto, incômodo, desconforto, descobertas; ora no sentido da alegria, da libertação, do júbilo, do contado com o divino. Por possuir essas multiplicidades de nuances o teatro pode ser considerado dentre outras formas, como o espaço da crueldade de Antonin Artaud, como o teatro do Oprimido de Augusto Boal ou como instrumento instaurador na cultura dos vínculos proposto por Eugenio Barba e Nicole Savarese, como potência facilitadora do cuidado com o outro, como arte transformadora do sujeito e do mundo.

Neste artigo a lente usada para enxergar o teatro cola na dimensão proposta por teóricos da arte teatral contemporânea, sobretudo Barba, Savarese e Brook vinculados à Antropologia Teatral. A Antropologia Teatral é designada como “o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis, e das tradições pessoais ou coletivas” (BARBA&SAVARESE, 1995,p.8). Neste sentido o lugar de partida da Antropologia Teatral se localiza em um nível anterior à expressividade, lugar onde reside toda a base orgânica do trabalho do ator, do comportamento cênico, qual seja, o mundo das culturas, das memórias e dos afetos. Para Savarese, “o teatro não vale nada se não for construído sobre plataformas culturais, com essa hibridação. Ele é importante para refletir sobre a diversidade viva do mundo⁴.

É a poética do processo criativo do ator que estimula o olhar sensível desses teóricos da arte teatral contemporânea na medida em que desloca o teatro de uma concepção mais tradicional para outras dimensões onde pulsam estados de afetação entre ator e platéia, o teatro que busca tornar visível o invisível no exercício de resgate de seu caráter ritual, ou seja, o Teatro do Sagrado proposto por Peter Brook. Para ele

A qualidade reside no detalhe. A presença do ator, aquilo que dá qualidade ao seu ato de estudar ou de olhar, é uma coisa misteriosa, mas não indecifrável. Não é algo que esteja inteiramente acima de suas capacidades conscientes e voluntárias. Ele pode descobrir essa

⁴ Fala de Savarese na conferência “O Oriente Teatral no Brasil”, na Sede Roosevelt da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco. Em 06/12/2012. In: <http://www.spescoladeteatro.org.br/noticias> acessado em 07/04/2016.

presença num certo silêncio em seu íntimo. O que podemos denominar de “teatro sagrado”, o teatro no qual o invisível aparece, tem por base esse silêncio, a partir do qual podem surgir todos os tipos de gestos, conhecidos e desconhecidos (BROOK, 1999,p.63).

É pertinente considerar que a base do Teatro Sagrado reside na crença da eficácia de uma linguagem simbólica. Neste caso, gestos, sons e palavras podem provocar transformações reais pela invocação através do símbolo usados como elementos de primeira grandeza no exercício cênico e na relação entre as energias. É a força do pensamento mágico-religioso, é o Dom da Dádiva defendido por Marcel Mauss que é transportado para o espaço da cena, atravessada por realidades simbólicas- das atrizes e da platéia – que se afetam e dialogam em constante estado de encantação numa comunhão de experiências.

No Teatro Sagrado Peter Brook quer mostrar que a experiência teatral está para além de uma sala com quatro paredes, cortinas vermelhas, palco fixo e lugares hierarquicamente preestabelecidos. Para este autor mais do que teatro, existe um *ato teatral* que nasce num espaço vazio que envolve um ator enquanto alguém o observa, envolvido, afetado pelo ato. Peter Brook no Teatro do Sagrado está preocupado com as relações submergidas ou perdidas, que atravessa os corpos com fluxos provenientes da criação, geradores de possibilidade de transição. “Cada vez que alguém rema de uma margem a outra, troca algo. Não cruza o rio para impor suas normas, mas para dar algo e receber algo em troca” (BARBA, 1991,p.104).

O teatro, que ora chamamos de teatro da cura, quer ir além do teatro como prática de autodescoberta e de compartilhamento. O teatro da cura quer, como seus procedimentos poéticos de atravessamentos, alterar os campos energéticos do corpo e do corpo-casa; quer através do uso das figuras de linguagem - o quiasma e a metáfora- irradiar vibrações que cuidem dos participantes do ato, sejam eles atores ou aqueles que o teatro ordinário chama de espectadores. O teatro da cura quer atravessar corpos e paredes, quer religar dimensões e mundos, mesmo que em doses homeopáticas – doses homeopáticas de energia de cuidado, pertinentes e insistentes, a ponto de curar.

Nos pequenos fragmentos do roteiro dramaturgico da encenação-quiasma *Oh de Casa! Posso entrar para cuidar?* particularmente agora voltados para o ato de *transformar*, as atrizes-narradoras, no encontro com seus elementais – terra, ar, água e fogo – desenvolvem uma espécie de retorno às reminiscências, no encontro consigo mesmas, identificando em suas biografias, histórias de vida que simbolizam atos de transformação em si e para si.

O corpo-casa se abre para receber cinco atrizes-narradoras. O elemento éter está à frente, seguido pelos elementos ar, fogo, água e terra. A entrada é marcada pela entoação -em capela- da música *Divino* (Rita Ribeiro/Zeca Baleiro):

Quase nunca vou à festa
Não vejo televisão
Não gosto de usar vermelho
Não me banho com loção
Não sei falar esperanto
Conversa fiada eu não...

Quando durmo sonho, sonho
Quando acordo como pão.
São Judas, São Benedito;
São Cosme, cristinho meu.
A paixão é roupa velha que o
Rato da dor roeu, que o rato
Da dor roeu (2)

Na sequência a atriz-narradora-fogo inicia o ritual de dar, narrando uma história pessoal que mostra o processo de construção de vínculos afetivos entre mãe e filha. O relato atravessado de emoção descreve diferentes fases de sua vida em que ouviu da mãe a frase “um dia vais saber o que é ser mãe; um dia vais conhecer esse amor infinito...”. A atriz narra o quanto zombava dessa frase, o quanto negava tudo que a ligasse ao mundo feminino marcado pela subserviência e passividade, o quanto negava aquele modelo de maternidade – marcado pela dedicação, atenção, amor, cuidado e zelo – que sua mãe representava. O momento da transformação acontece quando a atriz se descobre grávida de uma menina, de sua primeira filha e de perceber as mudanças físicas e emocionais que aconteciam em seu corpo, o corpo-abrigo de sua filha. A descoberta de um novo e incomensurável amor a aproxima de sua mãe. A transformação de seu corpo-abrigo em corpo-mãe materializado no cuidado zeloso para com sua filha fazendo-a exercitar a alteridade, esse sutil e delicado movimento que permite o Eu se deslocar de seu próprio eixo e ir ao encontro do outro, enxergando-se nesse outro. Durante toda a ação narrativa a atriz-mãe modela nas mãos bolinhos de batata (Figura 2) que ao término são entregues aos presentes em um ato poético de partilha.

Figura 2. A atriz-narradora-fogo em cena, modelando bolinhos de batata no ato poético.



Fonte:coletiva Xoxós.2016

Na sequência a atriz-ar canta em solo a música Cortei o Dedo de autoria de Carlos Carega/Raul Cruz.

Cortei o dedo
Quando você se foi
E ainda não sarou
Só quando você voltar meu amor
Aí eu paro de sangrar
Minha mãe falou
Não se assuste minha filha
Se na hora você sangrar
E eu não sangrei
E eu não sangrei
Antes da hora
E eu não sangrei
E eu não sangrei

A transformação é um ato de cura!

603 ■

A Teoria da Dádiva e o Teatro da Cura, diálogos possíveis

O teatro da cura aqui composto tem inspiração nos teóricos Eugênio Barba, Savarese e Brook em diálogo com a teoria da dádiva de Marcel Mauss. O processo criativo do teatro da cura, mais especificamente no caso da encenação-quiasma *Oh de casa! Posso entrar para cuidar?* busca inspiração na metafísica do ser, na magia do sensível e na ecologia transcendente. Essa tríade que se constitui o pilar de inspiração filosófica na construção da encenação-quiasma propõe aproximações entre as dimensões do Ser- que está no mundo inteligível, no mundo concreto - e do Não-Ser- que transita no campo da fé e compreende as dimensões da alma humana.

A estrutura cênica da encenação-quiasma compreende três dimensões dialógicas: *dar, receber e retribuir*. Nessa tríade dimensional o mana – *espírito das coisas* – se faz presente. É o mana que funciona como um fio invisível e delicado, um campo de energia vibrátil que coloca atrizes e platéia na mesma sintonia. Esse espírito permite uma troca de sentimentos e afetos. Neste momento atrizes e platéia vivem o mesmo estado ritual – têm seus corpos mexidos, provocados, alterados.

No *Ato de Dar*, o projeto do Teatro da Cura através da encenação-quiasma oferece dois cardápios - um de transformação e outro de agradecimento- que deverá ser escolhido pelo corpo-casa acolhedor, considerando neste ato de escolha, o cardápio que melhor se adéqua à situação vivida pelos integrantes da família. Cada cardápio encenado é delicadamente construído a partir das memórias afetivas das atrizes e contam com pequenas histórias de vida, histórias ficcionais, poesias, pensamentos, cânticos, orações. Este último marcado pelo quiasma – jogo de palavras/jogo de linguagem.

O *Ato de receber* é marcado pelo momento da encenação – do cardápio escolhido. É o momento ritual em que o corpo-casa recebe o presente performático. Em doses homeopáticas as energias emanadas das linguagens cênicas se deslocam por todos os espaços, provocando sensações e dilatando os sentidos das atrizes e da platéia. Neste momento, cada integrante da platéia – familiares e amigos – tendem a se tocar de forma extremamente particular com o dito e o não dito. É o momento que se pretende se constituir de uma catarse pessoal e subjetiva, no sutil exercício de retirada das grossas, densas e pesadas camadas de sentimentos-sensações absorvidas pela dura rotina do mundo moderno que impedem um encontro com o *Eu* verdadeiro. É neste momento que os procedimentos poéticos de atravessamentos buscam alterar os campos energéticos dos corpos no suave exercício de cuidado de si e do outro. Essa potente onda de entrelaçamento e troca energética é provocadora do encontro de alteridades, é provocadora do ato de curar.

O *ato de Retribuir* é o momento da comunhão. É o ritual da troca em que a casa-corpo partilha com os presentes qualquer tipo de alimento - preferencialmente feito por um dos integrantes da família. O ato de partilhar a comida, o alimento, é também o momento do conagração em que os participantes do ato poético trocam sensações, retornando aos corpos-atrizes suas identificações subjetivas com o cardápio apresentado. Os depoimentos colhidos, em sua maioria, retratam a identificação imediata por parte dos integrantes da platéia com as narrativas poéticas das atrizes. Não raro tais depoimentos são feitos em uma sintonia fina entre o riso e o choro. É o momento da alegria, da renovação. É o puro estado da delicadeza em que o abraço, o acolhimento, o sorriso e agradecimento, dão pistas de que o cuidado de si e do outro foram ativados.

Os atos, tanto de agradecimento quanto de transformação, se enceram em uma despedida ritualizada entre atrizes-narradoras, moradores-visitantes e a casa-mundo que os acolheu. As palavras performáticas de encerramento do ato são repetidas quantos forem os seus participantes multiplicados pelos cinco elementos da gira cênica: *Eu te reconheço, eu te dou passagem e sigo o meu caminho!* A saída das atrizes da casa é marcada pela música Despedida, de autoria de Antonio Nobrega;

Eu já estou de retirada,
É madrugada,
Dou lembranças aos senhores.
Sinto uma dor,
Dono da casa,
Até para o ano se eu vivo for.
Adeus, boa sorte para todos,
Eu já me vou.
Já vou me retirar.
Tenho saudades dessa noite tão bonita,
O meu coração palpita
Que eu não posso tolerar...

Referências

BARBA, Eugenio; **Além das Ilhas Flutuantes**. trad. Luis Otávio Burnier, São Paulo – Campinas: Editora HUCITEC, 1991.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. São Paulo/Campinas : Unicamp/Hucitec, 1995.

BROOK, Peter. **O Teatro e seu espaço**. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

KARSENTI, Bruno. Marcel Mauss. **Le fait social total**. Paris : PUF, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Introdução**. A obra de Marcel Mauss. In: **Sociologia e Antropologia Volume II**. São Paulo: EPU, 1974.

MARTINS, Paulo Henrique. A Sociologia de **Marcel Mauss: Dádiva, Simbolismo e Associação**. In: Revista Crítica de Ciências Sociais [Online], 73/ 2005, colocado online no dia 01 de Outubro 2012, criado a 15 de julho 2015. URL:<<http://rccs.revues.org/954>> DOI: 10.4000/rccs.954

MAUSS, Marcel. **Ensaio Sobre a Dádiva. Formas e Razão da Troca em Sociedades Arcaicas** In: Sociologia e Antropologia Volume II. São Paulo: EPU, 1974.

Recebido em 29/08/2017 - Aprovado em 25/09/2017

Bertolt Brecht e a (auto)formação musical por meio das Peças didáticas

JOSÉ NORONHA

STEPHAN A. BAUMGÄRTEL

■ 606

José Renato Noronha (*Zé Renato Mangaio*) é ator, diretor, músico e professor do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutorando em pelo Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE) da UFSM. Desenvolve a pesquisa de *(Auto)formação com Musicais* produzindo experiências formativas que resultaram nas encenações de *Diz que sim* de Bertolt Brecht, com o Coletivo Baal e de *Os Saltimbancos* de Sérgio Bardotti e Luiz Bacalov com versão de Chico Buarque e *Pipa* de Telma de Oliveira Ferreira com o grupo FAPEM- UFSM. Além de atuar em espetáculos musicais tais: *Quem Tem Medo de Curupira?* de Zeca Baleiro e *Pavão Misterioso* do grupo Viracena.

Stephan A. Baumgärtel é professor associado da Universidade do Estado de Santa Catarina na área de história do teatro, estética teatral e dramaturgia. É idealizador e coordenador do projeto Encontro com Dramaturgo da UDESC que convida regularmente dramaturgos brasileiros a dar palestras e administrar oficinas. Enquanto pesquisador, investiga principalmente as modalidades de poéticas políticas teatrais na contemporaneidade e modalidades não-miméticas de encenar textos teatrais não-dramáticas. Leciona principalmente nos seguintes campos: dramaturgia contemporânea, teatro pós-dramático e performativo, análise da encenação teatral. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq Nível 2.

■ RESUMO

A partir de uma análise do papel da música no contexto de criação das *Peças didáticas* de Bertolt Brecht, sobretudo em relação ao texto dramático, o presente artigo elabora uma reflexão sobre a concepção brechtiana a cerca da relação destes elementos. Considera-se o contexto em que essas obras foram desenvolvidas e seus propósitos (auto)formativos em que o próprio Brecht é autor/proponente e sujeito do experimento que realiza em colaboração com outros artistas e com os participantes. Resulta disto uma consciência sobre as possibilidades e os desafios de sua própria *práxis*. A proposta brechtiana em relação à música foi tomada como referência para um processo (auto)formativo de “remusicalização” do texto: *Der Jasager* na montagem do espetáculo *Diz que sim* do Coletivo Baal de Florianópolis-SC.

■ PALAVRAS-CAVE

Música, teatro, musical, peças didáticas, formação.

■ ABSTRACT

Starting with an analysis of the function of music in the creation of Bertolt Brecht’s *Learning plays*, especially what concerns the written text, this paper reflects on Brecht’s understanding of the relation that these elements engage in. The article takes into account the historical contexts of their creation as well as Brecht’s (self)educational proposals in which he was simultaneously author, proponent and inserted subject of an experiment that he realized as a collaborative process with other artists and participants. As a result of this process arises a consciousness of the possibilities and challenges present in his own *praxis*. The brechtian proposal concerning the music was taken as a reference to the author’s (self)educational process of a “remusicalisation” of the play *Der Jasager*, brought on stage as *Diz que sim* by the Coletivo Baal from Florianópolis – SC.

607 ■

■ KEYWORDS

Music, theater, musical, learning plays, formation.

Introdução



Figura 1. *Lindberghflug*, 19291 - Orquestra original da rádio e o ouvinte (com legenda nos cartazes) e aparentemente Brecht à direita.

■ 608

Fonte: Mediakunstnetz.²

A aprendizagem que conhecemos da escola, da preparação profissional, etc., é indubitavelmente penosa. Mas deve ter-se em conta em que circunstâncias e para que objetivo ela se processa. Trata-se, na realidade, de uma compra. A instrução é mera mercadoria, adquirida com objetivo de revenda. Em todos aqueles que ultrapassaram a idade escolar a instrução tem de ser levada a efeito quase em sigilo, pois quem confessa ter de aprender, coloca-se simultaneamente, num plano inferior, considerando-se alguém que sabe pouco. Além disso, o proveito da instrução encontra-se muito limitado por fatores que estão fora do alcance da vontade do estudante. (BRECHT, 2005, p.49)

Fosse tocando clarinete nas apresentações do cômico Karl Valentin³, violão para acompanhar seus poemas nas parcerias com os músicos Franz S. Bruinier e Kurt Weill ou fazendo óperas com música de Paul Dessau, a produção artística de Bertolt Brecht sempre foi permeada de música (Figura 1): “*Toda a obra de Brecht está associada à música. No levantamento feito por Kowalke, apenas uma de suas aproximadamente cinquenta obras dramáticas completas não possui música*” (TEIXEIRA JÚNIOR, 2014 p.25). Sua própria prática foi se desenvolvendo junto aos seus parceiros, segundo Anatol Rosenfeld:

¹ Orquestra original da rádio legendada pelo cartaz: “*Das Radio*” à direita da foto e à esquerda o ouvinte: “*Der Hörer*”. No momento desta foto a obra ainda se chamava “*Lindberghflug*”, em menção a Charles Lindbergh que foi posteriormente excluída. Parece ser Bertolt Brecht em pé, à direita, na foto. A gravação do áudio da obra está acessível no mesmo site.

² Disponível em: < <http://www.medienkunstnetz.de/works/bertold-brecht/audio/1/>>. Acesso em: 3 de maio de 2017 às 6:30.

³ Segundo Teixeira Júnior, Brecht aparece em uma foto tocando clarinete em 1920 em um cabaré da *Oktoberfestshow* em Munique, junto de Karl Valentin e Liesl Karlstadt (TEIXEIRA JÚNIOR, 2014 p.24).

Boa parte do êxito da Ópera dos três vinténs decorre sem dúvida da música de Weill. Contudo, a própria esposa do compositor, Lotte Lenya (a famosa intérprete de Jenny), reconheceu que Weill muitas vezes seguiu as ideias de Brecht longamente discutidas e muitas vezes ilustradas na guitarra pelo dramaturgo. Brecht exerceu forte influência sobre todos os seus compositores. Sugeriu-lhes que os songs, ao invés de apoiar, deveriam interromper a ação e nunca dificultar o entendimento do texto. Exige que os atores separem nitidamente os níveis da fala comum, da fala intensa e do canto: “Nada é mais detestável do que o ator se dando o ar de quem não percebe, ao começar a cantar, que acaba de abandonar o terreno da fala comum”. (ROSENFELD, 2012, pp.124-125).

O que importa no contexto desse artigo é a relação funcional entre a música e a elaboração de experiências, por parte de artistas e espectadores, como outras formas de aprendizado que não as escolares. A presença da música adquire neste processo uma função bem precisa dentro daquilo que podemos chamar de “intenção formativa” de suas obras, especialmente no objetivo de formar um “novo público” para ópera e teatro, treinado em uma nova “arte de olhar”⁴. Benjamin nos fornece uma perspectiva sobre essa proposta brechtiana que, em seu ideal, concebe um processo de aprendizagem interativo e dissolve o conceito tradicional de obra e de espectador bem como o da comunicação entre eles no intuito de garantir seu impacto didático-formativo:

A tarefa maior da direção épica é exprimir a relação existente entre a ação representada e a ação que se dá no ato mesmo de representar. Se todo o programa pedagógico do marxismo é determinado pela dialética entre o ato de ensinar e o de aprender, algo análogo transparece, no teatro épico, no confronto constante entre a ação teatral, mostrada, e o comportamento teatral que mostra essa ação. O mandamento mais rigoroso desse teatro é que “quem mostra” – o ator como tal – deve ser mostrado. (BENJAMIN, 1987, p.88)

Em meio a uma produção considerável de obras de teatro musical chamou-nos atenção a ênfase e o vínculo do caráter musical com a questão pedagógica das Peças didáticas. A coletânea de textos de Bertolt Brecht publicada em *Teatro Dialético* chega mesmo a nomeá-las: “*Cantatas didáticas*” (BRECHT, 1967, p. 88). A tese de Geraldo Martins Teixeira Júnior: *Dramaturgia, gestus e música – Estudos sobre a colaboração de Bertolt Brecht, Kurt Weill e Hanns Eisler, entre 1927 e 1932* (2014) fornece um aprofundamento nessa característica significativa de grande parte das obras de Brecht recorrendo, sobretudo, a estudos publicados em língua estrangeira e na área da musicologia. Vejamos um excerto que apresenta bem a confluência de várias referências, em que destacam-se ainda em sua tese Kenneth Ray Fowler, Kim Kowalke, Michael Morley e Joy Calico:

⁴ Brecht usa o termo “*Zuschaukunst*”, que junto com uma nova arte de atuação deve propiciar condições favoráveis para que a prática artística possa contribuir à maior de todas as artes, a arte de viver. Ver BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Schriften*, vol. 3. Frankfurt: Suhrkamp, p. 191.

Em 1918, ele escreve sua primeira peça Ball⁵[sic], que incluía várias canções para violão que Brecht, como Wedekind, ajustava as melodias à sua própria maneira e tinha por hábito cantar, ele mesmo” (WILLET, 1964, p.4) Brecht trabalhou inicialmente com Franz S. Bruinier, entre 1925 e 1927, quando Bruinier tanto compunha canções a partir de poemas de Brecht quanto escrevia as partituras de canções compostas por Brecht (HENNENBERG, 1990, p.1-44). O grande *songbook* de Brecht (*Das große Brecht-Liederbuch*), publicado pela Suhrkamp Verlag, lista 121 canções e partituras, sendo as primeiras 19 de autoria de Brecht”. (TEIXEIRA JÚNIOR, 2014, pp.24-25)

A autora Joy Calico em seu livro *Brecht at the opera* (2008) afirma que a música chegou mesmo a ser “subestimada na literatura brechtiana” (Idem, p.18)⁶, o que se deveu em parte por um processo de “desmusicalização” (Idem) desenvolvido até nos próprios textos teóricos de Brecht. Sabemos que Brecht não manteve as partituras das versões originais para as *Peças didáticas* (Idem, p.19) com exceção em *A Decisão*. Por um lado, isso pode revelar um propósito de assumir a independência das linguagens e a abertura a outro processo criativo com o texto, mais flexível a uma recriação sem a moldura determinante da música. Pois, se a música, por um lado, como diz Calico: “é essencial para a sua realização porque estabelece uma ordem, a qual de outra maneira seria perdida neste tipo de estrutura e ainda facilita a experiência coletiva dos participantes”⁷ (Idem, p.18); por outro, se estabelece uma forma. Para um processo de aprendizagem coletiva e experimental isto limitaria as variáveis possíveis do experimento. Mas, não seria essa limitação a intenção pedagógica a ser aprendida? Não teria essa música a intenção de fixar um *Gestus* preciso estabelecido pelos autores? Ou o próprio texto e a música estariam sujeitos a alterações de significados de acordo com as montagens?

Na sequência de nossas reflexões sobre o contexto teórico e da produção das *Peças didáticas*, faremos algumas considerações a cerca de aspectos da investigação realizada com o experimento de recriação musical, ou seja, uma “remusicalização” do texto *Der Jasager* (1930), para o espetáculo *Diz que sim do Coletivo Baal* de Florianópolis-SC.

A música nas Peças didáticas

As *Peças didáticas* mostram Brecht ampliando sua consciência das possibilidades de usar a música em favor da comunicação de suas ideias, sempre dialogando com seus interlocutores-músicos. O recurso da música popular já lhe era presente e suas referências vinham especialmente da música dos cabarés alemães (*Songs*), das operetas (*Singspiel*) e agora encontrava reforços da Nova música alemã (*Neue Musik*) que introduzia o dodecafonismo rompendo com um padrão da música ocidental.

⁵ O nome da peça é Baal.

⁶ Conforme original: *The music is traditionally underestimated in Brechtian literature, thanks in no small part to the playwright's own efforts to “demusicalize” the genre in later theoretical texts.* (CALICO, 2008, p.18)

⁷ (...) *and music is essential to its realization because it imposes order on an otherwise loosely structured genre and facilitates the collective experience of the participants.* (Idem)

Esses elementos se fundiram no processo das obras musicais do período, especialmente em suas óperas e peças didáticas, e adquiriram intenções formativas para seus projetos estéticos à época vinculando-se a proposta marxista. No final dos anos 20 e início dos anos 30, Brecht – sob influência de seu contato com as análises sociais marxistas – passou por um processo de transformação artística. As *Peças didáticas* são fruto de sua despedida de modelos musicais mais tradicionais e do engajamento com as proposições marxistas, como nos diz Benjamin em seu texto *O que é o Teatro épico?*:

A tarefa maior da direção épica é exprimir a relação existente entre a ação representada e a ação que se dá no ato mesmo de representar. Se todo o programa pedagógico do marxismo é determinado pela dialética entre o ato de ensinar e o de aprender, algo análogo transparece, no teatro épico, no confronto constante entre a ação teatral, mostrada, e o comportamento teatral que mostra essa ação. O mandamento mais rigoroso desse teatro é que “quem mostra” – o ator como tal – deve ser mostrado (BENJAMIN, 1987, p.88).

Ao que Luciano Gatti comenta:

Como reconhece Benjamin, “esse esforço crônico de Brecht em legitimar a arte em face do entendimento termina sempre por leva-lo à parábola”. Essa preocupação é extremamente forte numa época em que Brecht estava particularmente preocupado com o alcance didático de seu trabalho e procurava, por meio de considerações de âmbito filosófico-científico, incorporar o problema da luta de classes à sua produção. Nas palavras de Benjamin, tratava-se de “mobilizar a autoridade do marxismo para si” a partir do próprio teor dogmático e teórico da poesia didática (GATTI, 2008, p.54).

Esse processo impactou sobre o uso da música e as parcerias com diferentes compositores como Kurt Weill, Paul Hindemith e finalmente Hans Eisler, com quem realizou *Die Maßnahme* (A decisão). Com essa parceria, Brecht consolidou seu alinhamento às propostas marxistas em que Eisler já estava profundamente engajado. Eisler participara do coletivo de *Agitprop: Rotes Sprachrohr* (Megafone Vermelho), e cujas propostas e experiências traziam semelhanças reconhecidas com as *Peças didáticas*⁸.

Podemos perceber a proposta da formação do público e do artista em relação ao contexto que se lhe apresentava, sobretudo, nas reflexões de Brecht e seus colaboradores principalmente acerca da forma que se realizariam as *Peças didáticas*⁹, como experimentos que foram adquirindo especificidades e revisões. Mas foi nelas, muito mais que nas famosas *Peças épicas*, que Brecht desenvolveu sua ideia de um teatro colaborativo que provoca em seus participantes um processo de aprendizagem, e portanto, de autoformação. Diz ele, por ocasião da criação de *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo*:

⁸ Para mais informações sugerimos: KOUDELA, 1991 (pp.8-9)

⁹ Ver o livro de Reiner Steinweg, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, de 1976. Ele serviu a Ingrid Koudela como base de sua pesquisa. Citamos, quando nos parece oportuno, diretamente do livro alemão.

A “peça didática”, configurada por algumas teorias de cunho musical, dramático e político, que visam uma atividade artística coletiva, foi feita para um processo de autocompreensão [Selbstverständigung] de seus autores e de todos que participam dela ativamente. Não foi feita para ser uma vivência [Erlebnis] para qualquer tipo de gente. Nem é totalmente acabada. O público, na medida em que não ajuda ativamente no experimento, não desempenharia o papel de receptor, mas de alguém que está simplesmente presente. (Programa Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929, in Steinweg, 1976, p. 11-12)¹⁰.

Aquele que está simplesmente presente é mais testemunha que espectador tradicional. Ele não se identifica com a situação e com os personagens apresentados, mas os observa, possivelmente a partir de atitudes e interesses investigativos diferentes. O que transforma, em última análise, a proposta Brechtiana em um grande laboratório de (auto)formação de seus participantes, são os procedimentos para incentivar que todos possam participar dele ativamente com essa atitude investigativa, como o autor declarou na citação anterior. Essa finalidade fez com que se buscasse superar a separação entre artistas (atores e músicos) e espectadores, e desenvolvesse os experimentos com esses que seriam seu público. O compositor Paul Hindemith que junto com Weill compôs a partitura para essa peça, anotou:

A peça não visa seu uso para apresentações teatrais ou musicais nas quais alguns poucos divertem ou edificam uma multidão por suas produções. O público participa da apresentação como uma pessoa ativa: canta as frases que na partitura são atribuídas à “multidão”. Alguns “indivíduos” dessa multidão que de antemão estudaram as referidas partes sob a direção de um regente ou de um cantor as apresentam cantando para a multidão. Essa, por sua vez, as repete depois. [...] É possível que essa interseção de solos, coro e multidão não se dá de maneira a satisfazer imediatamente os participantes. Mas nesse tipo de exercício artístico não importa uma apresentação sequencial fluida dos números individuais. Por isso, é preferível que ao invés de simplesmente apresentá-los, seja usado um verdadeiro processo de estudá-los (STEINWEG, 1976, p.12)¹¹.

Mas o que importa então se não é uma apresentação sem problemas e atritos? Certamente não apenas uma hibridização dos participantes, compostos agora por artistas qualificados e operários leigos que supera a distinção entre atuantes e não-atuantes.

¹⁰ Conforme original: *Das Lehrstück, gegeben durch einige Theorien musikalischer, dramatischer und politischer Art, die auf eine kollektive Kunstübung hinzielen, ist zur Selbstverständigung der Autoren und derjenigen, die sich dabei tätig beteiligen, gemacht und nicht dazu, irgendwelchen Leuten ein Erlebnis zu sein. Es ist nicht einmal ganz fertig gemacht. Das Publikum würde also, sofern es nicht bei dem Experiment mithilft, nicht die Rolle des Empfangenden, sondern eines schlicht Anwesenden spielen*

¹¹ Conforme original: *Das Stück ist nicht zur Verwendung in Theater- und Konzertaufführungen gedacht, bei der einige durch ihre Produktionen eine Menge belustigen oder erbauen. Das Publikum ist als handelnde Person an der Aufführung beteiligt: es singt die in der Partitur der “Menge” zugewiesenen Sätze. “Einzelne” aus der Menge, die vorher die betreffenden Stellen einstudiert hatten, singe diese unter der Leitung eines Dirigente (oder Vorsängers) erst der Menge vor. Diese wiederholt sodann. [...] Es ist denkbar, daß das Ineinandergreifen von Soli, Chor und Menge nicht gleich zur Zufriedenheit der Beteiligten ausfällt. Bei dieser Art gemeinsamer Kunstübung kann es auf ein reibungsloses Abspielen der einzelnen Nummern gar nicht ankommen. Darum ist ein richtiges Einstudieren einem bloßen Durch- und Vorspielen vorzuziehen*

Essa é uma consequência formal de um princípio mais profundo que era a necessidade de incitar todos a realizar uma *atividade investigativa e crítica* acerca do material temático apresentado bem como do papel dos participantes (eles mesmos) dentro dele. Esse papel diz respeito, sobretudo, à dimensão social. É ela que apresenta o fio condutor direcional e o limite das atitudes investigativas. Isso fica patente na seguinte anotação de Brecht em seus *Escritos sobre o teatro*:

Eu utilizava novos princípios de construção para cada obra e modificava também a maneira de interpretação dos atores. Trabalhávamos com alunos e com atores em escolas e com alunos em teatros. Trabalhávamos (nas peças didáticas) sem plateia; os atores atuavam para si mesmos. Formávamos ensembles com operários, que nunca haviam pisado num palco e artistas altamente qualificados, e diante de toda diversidade de estilos, nenhum elemento da plateia podia contestar a unidade do que era apresentado (...) O único princípio que nunca ferimos foi o de submeter todos os princípios à tarefa social, que tínhamos por objetivo cumprir em toda obra. (KOUDELA, 1991, p.9).

613 ■

Todos os experimentos formais com a atuação, com o papel do espectador e com a interrelação das linguagens cênicas são pensados para servir a essa finalidade. É ela que não só possibilita como até exige a reconfiguração da relação ator-espectador, mas também das relações entre as diferentes linguagens artísticas em cena.

Percurso (auto)formativo da música para as Peças didáticas

La pieza didáctica está destinada em cualquier caso tanto a los actores como a los espectadores. La pieza didáctica se diferencia esencialmente como caso especial porque la peculiar pobreza de la tramoya simplifica y acerca el intercambio del público con los actores, de los actores con el público. Cada espectador podrá también llegar a actuar. Y de hecho resulta más fácil representar al "maestro" que al "héroe". En la primera versión de *El vuelo de los Lindbergh*, que se publicó en una revista ilustrada, el aviador figuraba todavía como héroe. Dicha versión estaba destinada a su glorificación. La segunda versión surge – lo cual es muy instructivo – gracias a una corrección de Brecht. ¡Que regocijo no recorrió ambos continentes en los días que siguieron a este vuelo! Pero el regocijo dio un estallido y se quedó en sensacionalismo. Brecht se esfuerza en *El vuelo de los Lindbergh* por descomponer el espectro de la "vivencia" para conseguir de él los colores de la "experiencia". Esa experiencia que solo podía sacarse del trabajo de los Lindbergh y no de la excitación del público, y que además debía devolverse a "los Lindbergh". (BENJAMIN, 1987a, p. 38).

Benjamin (1987a) na segunda versão publicada em 1939 do texto *O que é*

o *Teatro épico?*, em versão aqui apresentada em espanhol¹², destaca que o foco concentrado da dramaturgia em uma trama simples com um único foco temático a ser abordado, como por exemplo: o *acordo* (*Einverständnis*), permitia um melhor intercâmbio entre atores e público e vice-versa. Como vimos, no capítulo anterior, na citação de Paul Hindemith, a princípio, pouco importaria se viesse a ser levado ou não à público para ser assistido por outras pessoas que não os participantes da experiência. Também para Kurt Weill, como veremos na epígrafe do capítulo IV, havia um aprendizado a ser adquirido pelos participantes, ou o que Brecht chamou de uma autocompreensão (*Selbstverständigung*). Esta experiência importava mais a esses participantes ativos, que realmente estivessem implicados no projeto de (auto)conhecimento, do que a uma plateia de expectadores passivos. As apresentações para uma plateia não eram excluídas da experiência, mas ao cantar junto com o coro, propõe-se um novo grau de implicação com a proposta. Decorre daí um acompanhar ativamente da trama, pois se contracenará com a situação proposta e se experimentará um posicionamento na interpretação do texto.

Benjamin (1987, 1987 a) percebe que as questões que mobilizaram Brecht no estabelecimento dessas propostas foram norteadas pela intenção de permitir a apropriação da vivência artística como experiência social. Um tipo de apropriação por partes, que permite uma contextualização do fenômeno a partir de diversos ângulos, possibilitando assim que a vivência se torne de fato uma experiência consciente. Nesse contexto, a música é veículo para estabelecer um ou mais ângulos. Destrinchar o fenômeno cênico implica em seguir esses ângulos e estabelecer uma compreensão tática que prepara para um posicionamento social. Nesse sentido, Brecht (KOUDELA, 1991 pp.13-14) apresenta sua perspectiva de uma *Grande pedagogia*, em que a separação entre palco e plateia (por mais ativa que esta seja) é superada e o público uma força participativa no sentido de ser um coprodutor da ação cênica. Por isso, ela condiciona a música e seu uso. A música precisa ser artística e ao mesmo tempo acessível aos participantes-figurantes. E o espaço de seu uso não pode mais ser um espaço especificamente marcado, como o fosso cênico. As *Peças didáticas* foram realizadas para contrapor-se aos esquemas de produção do sistema: com amadores, em espaços que não as salas de espetáculo, o processo dialético e de aprendizagem era mais valorizado do que o resultado.

Em certo sentido, a *práxis* possibilitada pelas *Peças didáticas* foi para Brecht repleta da “autoconsciência” (STEINWEG, 1976, pp.11-12) necessária em seu contexto de produção. Sua experimentação se tornou processo e dispositivo (pedagógico) de conhecimento e para o conhecimento (didática) num momento crítico para a República de Weimar, que ante a profunda crise econômica agravada pela queda da Bolsa de Nova Iorque assistia à ascensão do nazismo. A proposta de certa forma permitia a multiplicação das experiências, atendia a grandes grupos, popularizava um recurso de produção e seu modelo chegou mesmo a ser copiado¹³.

¹² Trata-se da segunda versão do Texto escrito por Walter Benjamin em 1939. Cujas versões utilizadas foram publicadas pela editora Taurus sob o título: *¿Que és el Teatro Epico? – Segunda version* (BENJAMIN, 1987 a).

¹³ No original: “By 1931 these journals could report a good-sized repertoire of *Lehrstücke* and related pieces, much of it written by people outside Brecht’s immediate circle.” (CALICO, 2008 p.18).

Foi uma reação contundente aos mecanismos da produção mercantil e industrial, que permeavam e ainda permeiam a produção artística, e que com a música tradicional da época tinham potencializados os seus efeitos *narcotizantes*, e que procurava despertar outras consciências. A referência ao uso narcótico dos produtos da indústria do entretenimento aparece em alguns textos de Brecht vejamos o que escreveu em *O uso da música no Teatro épico*:

Ouvi algumas composições interessantes de Hindemith e sobretudo de Eisler. Este escreveu música para filmes convencionais, e música extremamente séria. Mas os filmes sonoros, um dos ramos mais prósperos do comércio internacional de entorpecentes, dificilmente desenvolverão por muito tempo essas experiências (BRECHT, 1967 p.88).

A proposta pedagógica da *Grande Pedagogia das Peças didáticas* encontrou espaço e condições para se desenvolver nos *Festivais de música*, em coros escolares e grandes coros e teatros de proletários que se revelaram como alternativa de produção, estratégia, escolha e coincidência de propósitos especialmente diante da crise econômica e da ascensão do nazismo. Sua primeira experiência com esse direcionamento, mais perto ainda daquilo que Brecht chamava a *Pequena Pedagogia* das peças épicas com sua separação de artistas e espectadores como produtores do espetáculo, havia sido a Cantata Mahagonny (*Mahagonny Songspiel*), apresentada em 1927 no Festival de Música de Câmara de Baden Baden, para o que Kurt Weill aceitou escrever novas melodias para cerca de “meia dúzia de songs já existentes” Brecht diz a respeito:

Até aquela época, Weill tinha escrito uma música relativamente complicada, de caráter psicológico. Quando aceitou musicar uma série de songs com letras mais ou menos banais, estava rompendo corajosamente com um preconceito obstinado de muitos compositores modernos. O sucesso dessa tentativa de aplicar a música moderna à song foi muito significativo. Qual era a novidade dessa música, senão o modo não habitual de utilizá-la? (BRECHT, 1967 p. 83).

As óperas *Ópera de Três Vinténs* de 1928, e na sequência: *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* composta entre 1929 e 1930, já traziam inovações estéticas na relação da música com a cena que estabeleceriam princípios utilizados no Teatro épico como um todo. *Gestus musicais* e estranhamento revelavam na atitude gestual de quem cantava contraposições com a melodia e a letra, que possibilitando interpretações críticas. Brecht registrou aspectos de seu processo nos *Cadernos de tentativas (Versuche)* e expôs muitas vezes sua reflexão acerca das experiências, por exemplo, reafirmando a natureza operística de Mahagonny escreve: “*Procuramos transformar um instrumento de alegria num instrumento pedagógico e certas instituições de divertimento em organismos de difusão*” (BRECHT, 1967, p.65).

Os recursos utilizados na *Ópera de três vinténs* foram diversos e já apontavam os principais elementos da teoria do teatro épico: “*Para o canto mais do que para qualquer outra coisa, é importante que aquele que mostra seja também mostrado*” (Idem, p.73), no texto sobre a Música–Gestus: “*O que é mais importante é o fato de que o princípio de procurar o Gestus pode dar-lhe condições de adotar sua própria atitude política quando fizer música. Para isso é essencial que ele estabeleça*

um *Gestus social*” (Ibidem, p.78). Esse *Gestus social* não é em primeiro lugar um gesto politicamente correto, mas um gesto oriundo de uma colaboração e de uma interação do artista com seu entorno social e sobretudo popular:

Uma consideração a mais a ser tomada na composição de música com um sentido mais facilmente compreensível é a de que não se trata de uma questão de boa vontade, mas acima de tudo de competência e estudo – e o estudo só pode ser desenvolvido em contato com as massas e com outros artistas, não no isolamento.

Com esse *Gestus musical* como *Gestus social*, Brecht propunha-se a estabelecer um “novo contrato” de recepção, como aponta Joy Calico (2008, p.17):

As Peças didáticas e Ópera possuem finalidades diametralmente opostas no continuum de experiências no teatro musical. Brecht observou que o contrato social estabelecido com o público de ópera não somente favorece e empatia do público com os personagens, mas suspende a descrença, e submete a manipulação emocional, que é feita sob profunda influência de um poderoso narcótico que é a música contínua. Brecht contestou isto de duas maneiras, uma partindo dentro do sistema, com suas duas óperas: Ópera de três vinténs e Ascensão e queda da cidade de Mahagonny; e outra partindo de fora do sistema, com suas quatro peças didáticas (Vôo sobre o oceano, A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo, Aquele que diz sim e a Decisão), que dispensaram qualquer público. As Peças didáticas puderam efetivamente tornar os presentes um não-público transformando-os em participantes, ou ao menos, em prováveis participantes. Brecht trabalhou simultaneamente em ambos os gêneros de teatro musical no final dos anos de 1920 gerando a teoria do teatro épico e determinando seu primeiro marco: a renegociação com o pacto da audiência com o teatro, e por extensão, do contrato social dos cidadãos com a sociedade. O fato que o Teatro épico comprovadamente é também musical, como emergiu de um simultâneo engajamento com dois gêneros diametralmente opostos de teatro musical, Peças didáticas e ópera, justifica mais investigação.¹⁴ (CALICO, 2008, p.16[tradução nossa])

¹⁴ Conforme original in Brecht at the opera, Calico desenvolve seu primeiro capítulo: *Lehrstück, Opera, and the New Audience Contract of the Epic Theater* a partir do parágrafo da seguinte maneira: “*Lehrstücke (learning plays) and opera occupy opposite ends of the continuum for audience experience in musical theater. Brecht observed that the social contract in effect for opera audiences stipulated not only that participants empathize with characters, suspend disbelief, and submit to emotional manipulation, but that they do so under the influence of the powerful narcotic of continuous music. Similar conditions were imposed in nonoperatic theater, but opera was the most extreme example because of its perpetual, manipulative musical presence. Brecht countered this in two ways: from within the system, in his two operas (Threepenny Opera and The Rise and Fall of the City of Mahagonny), and from outside the system, in his four Lehrstücke (Lindbergh Flight, Lehrstück, He Who Said Yes, and The Decision), which did not require an audience at all. Lehrstücke could effectively render attendees a nonaudience by transforming them into participants or, at the very least, prospective participants. Brecht’s simultaneous work in both genres in the late 1920s generated the theory of epic theater and determined its primary goal: renegotiation of the audience’s pact with the theater and, by extension, the citizen’s contract with society. The fact that epic theater’s provenance is also musical, as it emerged from his simultaneous engagement with two diametrically opposed musical theater genres, Lehrstück and opera, warrants further inquiry.*”

Alternativa de produção

Weill (apud CALICO, 2008) nos aponta um caminho de experiência “cuidadosamente calculada” para ser realizada pelos participantes que podem aprender mais do que sentir “*alegria no fazer musical*”:

A música para uma ópera didática precisa sem dúvida ser calculada para permitir um estudo cuidadoso e até demorado. Pois *o valor prático da ópera didática consiste precisamente no estudo*, e no que diz respeito aos performers, a apresentação desse tipo de obra é menos importante que o treino relacionado a ele. Inicialmente, esse treinamento é puramente musical, mas poderia ser no mínimo igualmente intelectual. *...Merece absolutamente todo esforço, portanto, ver que uma peça didática oferece aos estudantes a oportunidade de aprender alguma coisa além da alegria no fazer musical.* (Ênfases no original) (Weill apud CALICO, 2008 p.19) ¹⁵ [tradução nossa]

617 ■

Trata-se, portanto, de uma proposta que deve ser também envolvente para os participantes. Esses não precisavam ser especialistas, mas podiam ser de comunidades, sindicatos ou escolas. Ensaando a obra, eles a conhecerão por dentro e realizarão sobre ela sua prática, que permite seu estudo juntamente com os profissionais envolvidos no processo de construção e de criação da peça – sobretudo com as orientações para a interpretação, que era conduzida pelo próprio Brecht. Brecht vislumbrava com esses “novos atores” a possibilidade de um processo formativo diferenciado, na práxis fundamentada pela dialética marxista, na qual estava mergulhado à época. O teor experimental e dialético destes processos o fez, por exemplo, reescrever *Der Jasager* como *Der Neinsager* (Aquele que diz não), considerando a reação dos participantes e dos críticos. O interesse formativo, ou do resultado do processo chegaria mesmo a ser avaliado no caso de *A Decisão*, escrita com a música de Hans Eisler, ao final da *première* foram distribuídos questionários sobre a apresentação. Ou seja, um processo formativo, reflexivo que quis se avaliar, mensurar as reações, compreender a recepção da experiência que quer avaliar e aprender com seus resultados. Uma recepção cujo foco não era a questão de uma excelência musical. Ou talvez melhor, processos de criação e recepção musical nos quais a própria música foi pensada e proposta como comentário sociocultural e político sobre os temas apresentados nas peças.

¹⁵The music of didactic opera must absolutely be calculated for careful, even lengthy study. For *the practical value of didactic opera consists precisely in the study*, and as far as the performers are concerned, the performance of such a work is far less important than the training that is linked to it. At first this training is purely musical, but it should be at least as much intellectual. *...It is absolutely worth every effort, therefore, to see that a didactic piece offers the students the opportunity of learning something in addition to the joy of making music* (Emphasis in original) (Weill apud CALICO, 2008, p.19)

A Experiência/Tentativa “Diz que Sim”:(Auto)formação musical dos artistas em cena para o espetáculo

Todas: O mais importante de tudo
É aprender a estar de acordo
O mais importante de tudo
É aprender a estar de acordo
(*Naípe 2* abrindo a segunda voz)
O mais importante de tudo
É aprender a estar de acordo
O mais importante de tudo
É aprender a estar de acordo

Naípe 1: Muitos dizem que sim
Naípe 2: mas sem estar de acordo
Naípe 1: Muitos não são consultados
Naípe 2: E outros...
Naípe 1: Estão de acordo com o erro
Naípe 2: Por isso... (Da capo al Fine)
(Fine)

Recriar a música da *Peça didática: Der Jasager*, considerando a proposta formativa que a mobilizou, foi uma das tarefas desenvolvidas na experiência de *remusicalização* do espetáculo *Diz que sim*. O propósito era originalmente conceber uma prática musical que atendesse as necessidades do grupo de participantes para realizar a encenação do texto que originalmente fora concebido como o libreto de uma Ópera escolar (*Schuloper*) cuja melodia acompanhava os versos em alemão sem perder a potência musical como recurso *gestual*.

Teve-se a possibilidade de recriar a música a partir da versão em português, *remusicalizando* o texto de Brecht procurando estabelecer um processo colaborativo entre músicos e as participantes: atrizes da montagem, que ao final seriam proponentes da nova *gestualidade musical* recriada. As atrizes, muitas das quais alunas do programa de pós-graduação da UDESC, já haviam desenvolvido a experiência de encenação de *Baden-Baden* resultado de um processo formativo das atrizes na graduação. Através da *Peça didática de Baden-Baden sobre o acordo*, portanto, já conheciam os procedimentos da peça didática, mas o aspecto musical como uma forma de potencializar a interpretação com *Gestus* e *estranhamentos* ainda não havia sido experimentado pelo grupo. A escolha de inserir novamente a música no texto pedia uma compreensão da direção musical sobre os aspectos da proposta da música em cena no universo do trabalho com as *Peças didáticas*.

No contexto de produção, as dificuldades para a realização da música era minimizada pela vivência em canto coral trazida por três das seis participantes, e de das atrizes cujo pai é músico e que tocava um pouco de violão o que ajudou nas compreensões obtidas no processo. Ou seja, as intenções interpretativas procuraram ser traduzidas na dinâmica musical, na melodia, na harmonia, no arranjo a partir daquilo que as atrizes esboçavam em frases melódicas que surgiam em exercícios propostos pela direção musical. Contou-se depois de um tempo com a

colaboração de um músico ¹⁶ que acompanhou o processo para *(Auto)formação da música em cena para o espetáculo Diz que sim*. Nesse processo pretendeu-se compreender as possibilidades da música como Gestus, capaz de comunicar através da gestualidade, e de estranhamento, capaz de produzir uma observação crítica do espectador diante do inusitado, através das intérpretes a partir do texto brechtiano em relação a um novo contexto de produção. Nesse sentido, este capítulo pretende responder a seguinte pergunta: *Como as intérpretes num processo (auto)formativo se apropriaram da música para estabelecer um discurso cênico a partir do texto Brechtiano e, também, em relação a própria posição de Brecht em relação ao texto?*

Na medida em que a música para a cena dessa montagem se tornava assimilada, permitia-se a utilização consciente da mesma para a produção de Gestus e de estranhamentos por parte das intérpretes. Muitas vezes, o texto e seus personagens receberam críticas similares às apresentadas pelos críticos e participantes da versão original, especialmente relativas ao caráter de submissão ao autossacrifício, ao heroísmo do personagem Menino, vinculado a uma moral religiosa; por outro lado, surgiram novas questões em relação aos personagens *Professor e Estudantes*, que revelaram relações de poder criticadas com Gestus e estranhamentos tanto pela cena quanto pela música: ridicularizando o comportamento “beato” de um coro de *Estudantes* cegos pela devoção a um *Professor* que, por sua vez por outra, manifestava sua vaidade exibindo ornatos desnecessários num canto afetado em sua postura e potência.

Portanto, no processo, a elaboração de um discurso consciente, que utilizasse a linguagem da música em cena deveria estar de acordo com uma encenação que também revelasse sua posição crítica. Desta forma o processo seguiu coerente com a proposta formativa e estética brechtiana das *Peças didáticas*, mas, para poder utilizar-se da música, esta estaria condicionada a um domínio técnico que dependeria da condução do formador, para que nas experimentações as atrizes pudessem exercer a liberdade criativa. Soluções simples foram sendo propostas no intuito de que o *gesto musical* e o *gesto cênico* confluissem para um gesto social mais significativo. Os participantes estavam conscientes da necessidade de direcionar a intenção de produzir de *Gestus e estranhamentos (Verfremdungseffekt)* na reflexão sobre a temática da aquiescência, do estar de acordo, apresentada pelo texto e de revelar suas contradições abrindo-se a dialética.

Aprendizagem musical e aprendizagem temática potencializaram-se mutuamente. Na medida em que emergiu uma consciência mais objetiva desses elementos no processo de criação das atrizes, as práticas de criação musical favoreceram sua fixação na interpretação das atrizes que já conheciam as intenções da proposta nas experiências. Entretanto, o resultado do processo não produziria uma formação, uma experiência, para o receptor que viesse apenas assistir a cena – seu processo formativo é outro e que depende também de seu grau de implicação e interesse na experiência e no conhecimento produzidos.

Os *Gestus* produzidos pelos participantes visavam comunicar as possíveis contradições das atitudes dos personagens em cena reveladoras das circunstâncias socialmente criadas. Alguns princípios da *Peça didática* como a colaboração da

¹⁶O Professor Fernando Bresolin do Departamento de Música da UDESC. Formado em Violino pela Universidade Federal de Santa Maria e que propôs além de arranjos com o violino e piano, temas musicais que foram improvisados e geraram a construção das músicas finais da peça.

música com a gestualidade da cena, o processo colaborativo, a discussão sobre os resultados cênicos e sua possível recriação, foram reconstruídos para conseguir estabelecer um processo formativo direcionado para que a música também tivesse seu caráter significativo enfatizado.

O estudo de melodias que seriam compostas deveria considerar sua execução em cena, com frases melódicas relativamente simples sem grandes intervalos e que pudessem provocar ao público à reflexão sobre o que estava sendo apresentado pelo texto cantado através de seu andamento, suas quebras determinadas por pausas prolongadas e ênfases estabelecidas em certos pontos da dinâmica. Ainda que a música propusesse alguma moldura, o resultado interpretativo abria-se a crítica ao que estava sendo visto, não para estabelecer uma forma definitiva na sua interpretação ou um ponto final de uma indagação temática e musical, mas possibilitando a reflexão crítica – sujeita a reconstrução no processo de ensaios e apresentações.

A música original de Kurt Weill foi descartada por não haver interlocução possível com a proposta do grupo em relação ao gênero musical da Ópera, ou mesmo a estrutura de produção necessária. A proposta composta em processo da direção e das atrizes visou um público cujo acesso não vincula seu interesse à formação para a linguagem operística. O processo resultou na elaboração de composição e de arranjos musicais originais e populares. A realização incluiu a divisão das vozes e dois músicos para tocarem: acordeom, violino, violão e piano além de outro violão tocado por uma das atrizes e de alguns músicos e instrumentos disponíveis: 6 garrafas, 2 violões, 1 balde como percussão, acordeom, violino e piano. Toda a harmonização dos elementos foi conquistada no processo mediante trabalho e exercícios técnicos.

O texto de *Diz que sim* respondia ao desejo do grupo, Coletivo Baal, de continuar os estudos com as peças didáticas. Diante do sucesso da experiência anterior com o espetáculo *Baden-Baden*, o grupo pretendia considerar a experiência com *Diz que sim*, em relação a uma vivência tida nas Cordilheiras dos Andes na Bolívia. No percurso das experiências foram sendo definidas novas diretrizes e possibilidades de realização do projeto – somente *Diz que sim* foi produzida ao longo do ano de 2016, com encontros semanais regulares, em que a principal questão foi elaborar e executar a música em cena considerando que seria um processo consciente do sentido que esta música estaria adquirindo para a experiência – do ponto de vista estético, mas também como uma reflexão sobre o processo social de criação coletiva diante da temática brechtiana do Acordo (*Einverständnis*). Essa prática, como aprendizagem musical e de outras questões inerentes a temática, não poderia ser levadas a público sem o treinamento do trabalho musical assumido pelas atrizes que não estariam apresentando a mostra de um processo mas o resultado final da criação de um espetáculo. Por sua vez, o espetáculo foi resultado de seu aprendizado no processo de criação que permitiu que se empoderassem de suas vozes para produzir o canto, e de sua musicalidade para produzir música e do seu discurso para produzir a cena através do processo de “*autoformação para a música em cena*” realizado durante o processo de montagem do espetáculo *Diz que sim*.

¹⁷O Diretor musical e o Codiretor.

¹⁸ Luana Leite

Para estimular o jogo e a improvisação a fim de compor as canções foi preciso conhecer o caminho que o grupo estava propondo para a encenação. Havia uma proposta para a primeira cena, a partir da primeira frase do Grande Coro: “*O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo*” musicada e cuja ação era inspirada em rituais xamânicos, em que o canto desta frase e sua cena já se estabeleciam neste sentido proposto. A partir, da melodia que as atrizes compuseram para essa primeira frase, coube ao formador de acordo com sua proposta de direção musical ajustar a partir do campo harmônico sugerido outras melodias para a métrica dos versos restantes, muitas vezes alterando os versos. Surgiram então novas linhas melódicas a partir daquilo que foi proposto. O trabalho em todo o texto foi basicamente o mesmo. Entretanto, percebeu-se que na medida em que a música entrava em cena a própria encenação era re-configurada favorecendo novas compreensões para a cena através da música.

Durante este processo, as atrizes participantes, aprenderam a formalizar a música e sua interpretação na qual aplicaram as possibilidades discursivas dessas linguagens como recurso gestual em cena. Assim precisou-se recriar a música que originalmente era de Kurt Weill¹⁹ e caracterizara uma pequena *Ópera escolar* que havia sido sua obra mais apresentada na Alemanha. Optou-se por assumir o texto de Brecht e abstrair-se da ideia de *Ópera escolar*, para incorporar as referências musicais das próprias atrizes e considerar um processo condizente com os recursos de produção. O trabalho permitiu, pelo princípio de *desmusicalização* da peça publicada a possibilidade de *remusicalizá-lo*. Ao, assim, assumir alguns trechos nos quais não há música, apenas texto falado a interpretação da direção cênica deu um caráter de *Show musical*, de certa forma, próximo à ideia realizada por Kurt Weill e Bertolt Brecht com os poemas musicados que geraram a cantata: “*Mahagonny Singspiel*”, em que, ao que parece a ênfase não estava na encenação mas nas canções com interpretações que utilizavam de certos *gestus* para enfatizar o discurso e a narrativa. Do ponto de vista da própria teoria e contexto da *Peça didática* de Bertolt Brecht o texto podia ser praticado autonomamente, como dramaturgia, e estava aberto a novas músicas. Grosso modo, o processo de remusicalização desta *Peça didática*, seguiria alguns princípios do “modelo de ação brechtiano” (*Handlungsmuster*) que segundo Concílio (p. 20) diz respeito:

à proposta de utilização dessa dramaturgia como modelo norteador de experimentos, análises e improvisações, cujos usos recebem as intervenções dos integrantes envolvidos na criação e que compreendem, desde o início, o texto como mote de jogo, e não como algo definitivo a ser ilustrado na cena. (CONCÍLIO, 2016 p.20)

¹⁹A experiência havia sido realizada originalmente com crianças da escola Karl Marx em Neukölln (KOUDELA, 1991 p.56), estreou em 23 de Junho de 1930, no Instituto Central de Educação e Instrução em Berlim. (EWEN, 1991). No contexto da música alemã as crianças conseguiam realizar, acompanhadas de uma orquestra amadora (EWEN, 1991, pp.227-228) experimentar a criação de uma Ópera e nesse sentido havia o aprendizado também da estética operística a partir da sua revisão proposta por Brecht. Tecnicamente, a música incluía divisão de vozes, com sobreposição de melodias e uma instrumentação operística “normais” para a cultura musical alemã. Mesmo as vozes dos personagens principais requeriam um conhecimento de Bel canto, que por sua vez seriam realizadas por profissionais, ou semi-profissionais, que participariam precisão em relação às entradas e a regência. Mas o sentido da popularização da ópera para Brecht deveria produzir alterações em sua forma e em seu conteúdo. Portanto, na proposta que desenvolvemos não se trataria de uma remontagem que requeriria dos participantes que conhecessem a estrutura da música erudita no caso da montagem de *Diz que sim*, se optara pela referência das canções e músicas populares, mais próximas a do público e ao que se desenvolvera na parceria de Brecht com Weill para a *Ópera de três vinténs*.

De acordo com a proposta sobre a estrutura do texto a experiência implicaria na necessidade de que elas cantassem em grupo e em solos aquilo que era previsto. No final da primeira parte as atrizes, conforme previsto pelo texto original, realizariam um discurso de posicionamento em relação a Viagem, feito a três vozes que se sobreporiam, em primeira e segunda pessoa conforme os personagens: Menino, cantando em primeira pessoa, Mãe e Professor em terceira:

*Eu vou (ele vai) fazer
a perigosa caminhada.
E buscar remédios e instruções
Para a sua (a minha)doença,
Na cidade além das montanhas*

Ainda que houvesse um coro composto por atrizes interpretando três mães, dois professores e um menino e cada uma delas trouxesse uma nuance para o significado da viagem que seria empreendida, precisava-se chegar a um “acordo” musical, uma afinação, uma harmonia, ou optar por uma dissonância. O acordo optou pela harmonia, ela foi solucionada através de um *Cânone* executado primeiro pelo Menino, a seguir pelas mães e depois pelos professores que se sobrepunham com uma distância de entrada dos versos em que conseguia-se ouvir a diferença nos textos, e ao mesmo tempo perceber o ressonar da mesma animada melodia, cantada com alegria pelo menino, com preocupação pelas mães e imparcialidade pelos professores mas cuja harmonia era alcançada pela estrutura do cânone.

Houve também a sugestão de se utilizar objetos como instrumentos sonoros melódicos ou de percussão: as garrafas que foram afinadas e sopradas compondo um acorde, o “cesto de lixo” percutido como um tambor. Estes objetos poderiam compor a cena e ao mesmo tempo possibilitar a criação de uma base harmônica e rítmica simples para vários momentos da peça. O domínio desses recursos dependeria também da implicação das atrizes em praticá-los sobre as músicas que foram criadas em improvisações proporcionando um arranjo mais complexo a instrumentação da cena que fora feita pelo músico (violino e piano) e pelo diretor de cena (palmas, acordeom e violão). No intuito de não aumentar as dificuldades optou-se por uma simplificação do uso desses objetos sonoros.

A intenção de ir à público com o trabalho resultante sobre o processo do Diz que sim foi determinado desde o princípio pelo Coletivo Baal. Se o processo formativo, por sua vez, não seria construído com um público, a direção tomada implicaria às participantes num estudo musical afim de apresentar o resultado a contento, o que a princípio era incerto. Porém, internamente o grupo assumiu o processo de aprendizagem (*auto*)formativo da música em cena para a *Peça didática* de modo que participaram ativamente do processo de criação da música e realizaram a música que ajudaram a compor.

Recorreu-se a vários procedimentos de musicalização para a cena, entre os quais o de reconhecer, o ritmo dos versos, a musicalidade possível no próprio texto traduzido, ou ainda, procurar sonoridades que enfatizassem a ideia presente no texto e adaptar a tradução em dinâmicas sonoras aproveitadas posteriormente para uma composição final que, na maior parte das vezes, ficaria a cargo da própria direção musical. Algumas das composições como a *Canção Xamânica do Menino antes de ser jogado no penhasco* e a *Canção dos estudantes para a passagem estreita*

foram inteiramente composta pelas próprias atrizes²⁰ já da forma que são apresentadas. No processo de composição com Brecht, Weill utilizava um procedimento semelhante ao que serviu as composições colaborativas. Weill finalizava as melodias que Brecht propunha assoviando, como foi o caso de algumas canções de Mahagonny:

Weill via o gestus como um elemento produzido pela música composta, sendo o assobio de Brecht apenas um esboço primitivo, ainda não “esclarecido”. Ora, se o esboço assobiado por Brecht a partir de seus poemas, para Weill, não tem necessidade de tornar claro o gestus, é o compositor que vai, a partir do texto e deste esboço melódico (quando houver) construí-lo (TEIXEIRA JÚNIOR, 2014, p.58).

É importante lembrar que no caso da música original de Kurt Weill para *Der Jasager* era a de uma Ópera escolar (Schulloper), não havia texto sem música, a obra fora pensada para ser totalmente cantada ou no mínimo com trechos de recitativos. Essa música tinha sua intenção seu próprio *Gestus*, muitas vezes Kurt Weill, que compreendia que a música não servia apenas para o aprendizado musical, mas que haviam outras lições a serem aprendidas (CALICO, 2018 p.19)²¹. Ainda que a música de Weill tivesse alguns apelos populares da “música comunal” (*Gemeinschaftsmusik*). Segundo Teixeira Júnior:

Fazia-se música para rádio, música para filme, e, no aspecto pedagógico, “música para amadores”, “música comunal” (*Gemeinschaftsmusik*), o que fez com que o festival de Baden-Baden atraísse “cantores de várias organizações juvenis” e criasse a peça didática, ou “ópera escolar”(Lehrstück) em que se pretendia que os intérpretes aprendessem enquanto cantavam” (WILLET, 1967, p.163-165) (TEIXEIRA JÚNIOR, 2014, p.34)

Na melodia de Weill, especialmente para o Grande Coro, se tratava de uma ópera feita para ser realizada como tal, esse seria um desafio muito grande para o contexto da experiência de Diz que sim. Havia um aprendizado técnico, de linguagem, e outro do significado do uso desta linguagem como recurso estético. A encenação foi amadurecendo nestes dois sentidos.

O treinamento para canto foi feito, a partir da musicalidade que as atrizes traziam e no reconhecimento das vozes, seus timbres, tessituras, extensão que possibilitavam criar soluções cênicas como, por exemplo, foi solicitada a mudança de timbre para uma impostação de canto lírico para a segunda parte da música do Grande Coro, que inicia a parte 2 do texto. No texto se interferiu acrescentando repetições inexistentes no original (destacadas na citação em negrito), que, entre outras coisas, intencionavam reproduzir a imagem dos ecos em uma montanha. O gestual produzido pelo timbre lírico usado pelas atrizes enfatizado pela postura

²⁰Thais Carli compôs a *Canção Xamânica*, e Gabriela Drehmer compôs a *Canção dos estudantes* na montagem de *Diz que Sim*.

²¹Calico citando Kurt Weill, escreve: *Weill emphasized the musical lessons to be learned from the school opera He who Said Yes and balanced this with the importance of music as a tool for learning nonmusical lessons.* (2008 p.19)

física além de provocar um certo estranhamento, afetava a noção de alvorada que estava sendo narrada textualmente como algo bucólico e que na versão composta originalmente pelo grupo induzia a uma certa melancolia. Com o *estranhamento* produzido pelo surgimento da impostação do canto lírico abria-se novas possibilidades de interpretação também pelo Gestus das atrizes que aliadas à voz assumiam a postura de estar apoiando as mãos uma nas outras para sustentar o diafragma e utilizar a voz para cantar:

*Na alvorada, ao pé da montanha, pé da montanha, pé da montanha.
Ele não podia mais nem andar
Seus pés cansados, seus pés cansados*

Assim como no trabalho anterior com a peça “Badenbaden” (CONCÍLIO, 2016) o grupo havia experimentado que o processo formativo se tornasse um espetáculo, desta vez o objetivo era desde o princípio não ficar apenas no processo (auto)formativo das *Peças didáticas*. Estabeleceu-se a intenção de apresentar o resultado das experiências e de construir o trabalho como espetáculo. O processo (auto)formativo se compôs então do estudo necessário sobre a forma a ser substanciada como espetáculo musical. Isto exigiu treinamento e assimilação dos recursos musicais específicos que estavam sendo propostos e de que o discurso resultante foi se constituindo na forma final a partir dos ensaios – neles é que se encontrava a forma a ser transmitida para o público. Por outro lado, estabeleceu no processo (auto)formativo interno ao grupo-se uma relação com o expectador de forma diversa a aproximação projetada na teoria brechtiana e mesmo a desenvolvida em seus experimentos. O resultado espetacular para Brecht não era necessário, suas apresentações se deram como uma “espécie de demonstração” (KOUDELA, 1991 p.62). Por outro lado é importante reconhecer que mesmo com essa intenção as práticas originais realizadas por Brecht acabaram por atingir um resultado “finalizado” com os participantes levados a público como demonstrações das *Peças didáticas*, com gravações das apresentações e transmissões via rádio da Peça didática de Baden-Baden sobre o acordo, Lindberghflug e de Diz que sim.

No caso de *Diz que sim*, o objetivo de apresentação estabelecido pelo Coletivo Baal implicava na responsabilidade de finalização da forma em relação a uma linguagem que aprenderam no processo para construção de um espetáculo. Resulta que desta forma também se desenvolveu uma (auto)formação musical, ou seja, houve um aprendizado de maneira similar a desenvolvida nos Festivais de Baden-Baden em que as *Peças didáticas* surgiram. Do ponto de vista técnico e formativo o trabalho desenvolvido possibilitou o reconhecimento de um trabalho de canto coral para que as vozes afinassem e timbrassem. Também se estabeleceu uma autocompreensão que foi além da prática de composição e improvisação musical afim de que se pudesse elaborar o discurso textual através do uso dos recursos do canto, da melodia, dos arranjos e das harmonias. O grau de aprendizagem veio mesmo a permitir compreensão de outros aspectos da música que, desde o dodecafonismo, permitem assumir mesmo as dissonâncias na forma resultante do processo e torná-la reveladora de um discurso e do seu processo.

Portanto, o próprio discurso cênico do espetáculo como um todo acabou alterado a partir dos processos de improviso utilizados para a criação musical, que mesmo nas versões já finalizadas consideravam as sugestões das atrizes para a interpretação e encenação. Muitas vezes, os resultados sugeriam outras nuances que foram apropriadas pela encenação como no caso da *Canção de apresentação do professor*, em que foi feito um dueto dos personagens do *Professor* e do *Professor assistente*. A interpretação aproveitava para revelar no personagem do Professor uma certa vaidade, uso e abuso do poder, que se reproduzia em relação ao Professor assistente e ao Menino – por exemplo: quando o Professor ao ser anunciado coloca seus pés sobre o Professor assistente que se deitou no chão e é recebido por uma mesura pelo Menino. Essas ações sobre a música e na música acabavam por produzir um *estranhamento*.

Estabeleceu-se um processo ao mesmo tempo formativo e (auto)formativo, em que o objeto de experiência era não apenas o texto de mas a música que fora criada. Num processo dialógico de criação foram sendo exercitadas: construções, desconstruções e reconstruções. O conhecimento da música, a prática do canto em coral e em solos, foram adquirindo novas formas no processo que reconhecia as referências autênticas da musicalidade que cada participante trazia para as experiências e que iam sendo incorporadas à prática.

Na *Canção do professor* ou mesmo na *Canção do Grande Coro* que abre a segunda parte algumas questões cênicas foram revistas, e que provocavam a revisão do texto a partir do sentido discursivo que a música trazia quando composta. Ou seja, nestes exemplos, o humor, a jocosidade, ironias eram utilizadas pelas intérpretes enfatizando o caráter ridículo da forma adotada pelo *Canto lírico* ou pelo *bolero* da canção do professor mostravam pelo conjunto gestual da música e da cena as contradições a serem observadas. Por exemplo, no caso da *Canção do Grande Coro*, que dá início a segunda parte, originalmente era chamada de *Canção triste* pela direção musical. Mas no processo havia uma quebra de andamento em que se mostrava o cansaço de quem havia subido uma montanha rapidamente e que vinha com a melancolia produzida pela “respiração” enfatizada pelas atrizes e pelo som do fole do Acordeom. Na retomada da melodia, sugeriu-se que as atrizes interpretassem utilizando o timbre de canto lírico o fazem numa postura de caricatura de cantoras líricas - e isso resultou em uma abertura à múltiplas interpretações. Ou, ainda, no outro exemplo, enquanto o *Professor assistente* explica para o estudante os motivos dele não poder fazer a travessia enquanto canta o bolero, e conduz o Menino a uma dança em que este parece ser um marionete na condução afetada do Professor assistente. Desta forma se revela uma “máscara” de autoridade e ao mesmo tempo que ridiculariza a forma comum a alguns intérpretes populares do gênero bolero.

Conclusões

Brecht, ao elaborar sua reflexão e teorização sobre suas práticas, as tomou a partir do que havia vivenciado/experimentado nos contextos que se lhe apresentaram e que acabaram por determinar os caminhos da (auto)formação que desenvolvera para si e para outros. Desenvolveu propostas conscientes a respeito da forma, das intenções para estabelecer dispositivos, estratégias e modos de

proceder possíveis para a realização de seus projetos musicais popularizando o acesso. Evidentemente, se trata de um autor e um encenador que estabeleceu uma perspectiva estética para a construção de grande parte de sua obra, mas ao colocá-la diante de processos colaborativos com outros autores/participantes considerou a dinâmica destes processos (com sujeitos e grupos sociais diversos) que devem ser considerados em sua singularidade em relação as outras experiências e grupos. O encontro com cada grupo, cada colaborador e cada ambiente interferiu na elaboração dos procedimentos das *Peças didáticas* criadas, cada qual com sua peculiaridade ainda que, também, contenham similaridades do mesmo modo que a publicação de seus textos possibilita outras releituras em outros contextos quase um século depois das montagens originais que foram concebidas com uma música e pensadas em uma determinada forma de experimento cênico.

Neste sentido, respondendo a pergunta: *Como as intérpretes num processo (auto)formativo se apropriaram da música para estabelecer um discurso cênico a partir do texto Brechtiano e, também, em relação a própria posição de Brecht em relação ao texto?* As intérpretes imergiram em um processo de autocompreensão (*Selbstverständnis*) no sentido em que a vivência se tornou experiência apropriada em um processo de aprendizagem que envolvia a compreensão do discurso que queriam estabelecer. Não se tratava mais de um discurso pronto ou cópia de uma forma, mas de um estudo sobre o tema em que a forma se constituiu e utilizou para isso do recurso da música em cena. Trata-se de um discurso que se dá pela presença das atrizes no espetáculo que aprenderam a utilizar os recursos musicais, o que, por sua vez foi se firmando em processo dialético e não já como uma forma acabada ou doutrinária. Tratou-se de um processo em que cada construção se formou nas improvisações a partir de um discurso aberto à autocrítica e a novas possibilidades que poderiam se abrir. O resultado não sendo fechado abre-se mesmo a criação de um outro espetáculo, como por exemplo a encenação da versão de *Diz que não*, ou ainda, em resposta ao próprio discurso estabelecido criticamente na criação de um *Diz talvez*.

Os recursos de reconhecimento e apropriação da linguagem musical serviram para ampliar as propostas interpretativas que iam sendo descobertas no processo. Assim as escolhas que foram feitas, podiam a qualquer momento ser rejeitadas na *presença* da cena, reinterpretadas e aplicadas a forma musical com as nuances de seu conteúdo crítico. Cada vez mais isso seria possível na medida em que permitia as atrizes o seu uso para compor seus *Gestus*, em sua própria apropriação da formação, em sua (auto)formação.

Cada processo pertence a seu tempo e lugar e traz as particularidades dos sujeitos envolvidos na produção, com as referências de vida e de contextos sociais, que traduzem através da arte uma complexidade de fatores que se apresentam para estabelecer sua “interpretação” e sua (auto)compreensão, com suas respectivas formas perceptíveis e experimentadas, em nosso caso, no uso da linguagem cênico-e musical, por exemplo, em nosso caso, apropriando-se de recursos da Música Popular Brasileira (MPB). com algumas de suas experiências com objetivos específicos e reativos às circunstâncias que o tempo exigia.

De qualquer forma, ainda que um grupo de formadores originais (dramaturgo, regentes e compositores) viesse a impor uma forma a ser seguida, na condução para o trabalho sem a interpretação de fato consciente, o “ensinamento”

desejado não seria necessariamente apropriado pelos participantes da forma estabelecida. Trata-se de uma idealização muito mais do que uma prática real em que o sujeito nunca é completamente passivo, bem como nunca totalmente ativo e consciente. Pois, a orientação dos formadores do processo desconheceria a realidade específica de cada um dos sujeitos, que trás suas próprias referências e saberes, e que possivelmente sejam outras para a interpretação e construção de um sentido possível para sua obra de arte.

Ao pensarmos uma construção colaborativa (*Ensemble*), como é almejada pela teoria e prática brechtiana das *Peças didáticas*, pode haver sempre uma apropriação do processo e do discurso que vai se elaborando dialeticamente junto aos participantes – mesmo que aparentemente se contradiga – trata-se de algo móvel e circunstancial ligado à uma *Pequena pedagogia* que ainda é um recurso provisório em contraposição ao sistema. Mas, para uma retomada mais complexa com as *Peças didáticas*, com ou sem a música, formador e grupo de formação devem estar atentos a possibilidade de uma *Grande Pedagogia*. Em que se vislumbra a possibilidade de pertencer a uma experiência em que o teatro mudaria completamente de função, que não mais a de espetáculo mas de experimento social. Não se trata de um modelo a ser seguido e assimilado *ipsis literis*, mas de uma construção que depende do “acordo” dos participantes em relação ao contexto de produção.

627 ■

Sua experiência, portanto, precisa ser realizada na prática coletiva: a *práxis* deve ser desenvolvida por cada um dos participantes, caso contrário, ele se torna mero expectador – que aprende, toma consciência de até onde chegou com seu fazer, mas que não esgota as possibilidades. Sem passar por uma inserção real no processo formativo, que é reflexivo e também prático para a construção da cena: o resultado do trabalho fica na vivência (*Erlebnis*). Mesmo na música, o participante que apenas repete a forma se torna apenas expectador pois não reconstrói a forma final, nem dialoga com o sentido da música sendo capaz de interferir no seu resultado; e quando interpreta, ainda que interaja com o conjunto da cena, que produza determinada resistência através de uma postura afastada do processo de negação da experiência, não toma consciência da *práxis* que é determinada pelo grupo que constrói a sua experiência interagindo com ela na função de encontrar a sua forma final, que de certa forma está sempre por vir e nunca está acabada por que depende da dinâmica em relação a plateia.

Portanto, para ser uma experiência brechtiana a prática exige dos participantes uma implicação com uma proposta (auto)formativa, em qualquer âmbito, afim de que se aprofunde na consciência do uso dos recursos da linguagem cênica e musical para apresentar um discurso cênico coerente em relação a sua participação na vida social e política, determinada pelo acordo comum do grupo em relação àquilo que foi definido dialeticamente no processo de criação. Ou para finalizar, reafirmando uma grande citação sobre as propostas pedagógicas e formativas retiradas de anotações de Brecht cujos fragmentos estão grafados da seguinte forma, sem distinguir maiúsculas e minúsculas na obra de Ingrid Koudela:

para evitar um novo equívoco: a questão não deve ser se no interesse do ensino teria sido melhor esconder a intenção de ensinar, muitas pessoas, entre elas as mais “avançadas”, exigem de fato que o ensinamento seja oculto, querem ser ensinadas de uma forma

forma subterrânea, refinada, intrigante, detestam o dedo em riste, e querem conhecer através da flor. já do ponto de vista social, o doutrinário é tido como deselegante. eu seria injusto com meus amigos que querem conhecer através da flor (de forma graciosa), se não considerasse seriamente suas propostas e ponderações. eles acreditam – sem levar em conta os efeitos do choque social – antes na eficácia pedagógica de uma forma de ensino de tipo concreto, que permanece no puramente contemplativo e resiste à abstração. temem o coque social. é relativamente fácil mostrar-lhes que esse choque é determinado socialmente e caracteriza apenas uma camada social que entende por aprendizagem algo muito bem determinado – a apropriação da cultura, a compra de uma mercadoria – e percebe o estudo como algo que os torna aptos para a carreira. portanto, uma camada que para nós não pode ser ensinada e é excluída. eles, como nós, entendem a aprendizagem como um processo, sendo que se trata de um processo vitalício e constante de adequação às circunstâncias. só o concluem ao morrer, não se ressentem quando ensinados. entendem não apenas que devem ser ensinados pelas circunstâncias como também pelos homens, que também podem ser ensinados. pois é justamente esse tipo de circunstâncias, que de outro modo seriam fenômenos fetichistas do destino, o que as torna passíveis de serem manipuladas. mas eles querem conhecer através do caminho da experiência – da experiência sensível, da vivência. eles querem o envolvimento, não querem ser confrontados, diante deles é necessário defender o conceito da peça didática, da dramaturgia pedagógica. ela é defendida, ao ser aprofundada.

portanto, agora não se coloca mais a questão: deve-se ensinar? agora a questão é “como se deve ensinar e aprender?” (Equívocos sobre a Peça didática, Bertolt Brecht apud KOUDELA, 1991 p.23) [grafia conforme original]

No processo experiencial observa-se que aquele que propõe a formação também no aspecto musical deve ter uma percepção atenta para a apropriação do material criativo que surge para que se torne algo coerente com o discurso desejado pelo coletivo e assim favorecer realmente a ideia brechtiana em relação ao papel da música em cena. De modo que quem propõe a formação se forma também na elaboração da experiência que desenvolve com as *Peças didáticas* com que se implicou.

Referências

- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas** V. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
 _____ **Tentativas sobre Brecht**. Madrid: Taurus Ediciones, 1987a.
 BRECHT, Bertolt. **Obras Completas**, V. 3. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992
 _____ **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____ **Teatro dialético**, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967

CALICO, Joy. **Brecht at the opera**, University of California Press, 2008.

CONCÍLIO, Vicente. **BadenBaden - Modelo de ação e encenação no processo com a Peça didática de Bertolt Brecht**. São Paulo: Paço Editorial, 2016.

EWEN, Fredric. **Brecht sua vida, sua arte, seu tempo**. São Paulo: Editora Globo

GATTI, Luciano. **Benjamin e Brecht: a pedagogia do Gesto**. In.: Cadernos de Filosofia alemã, n.o 12, 2006, pp. 51-78.

KOUDELA, Ingrid. **Brecht: Um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

STEINWEG, Reiner. **Das Lehrstück**. Stuttgart: Metzler, 1976.

TEIXEIRA JÚNIOR, Geraldo Martins – **Dramaturgia, gestus e música**. Estudos sobre a colaboração de Bertolt Brecht, Kurt Weill e Hanns Eisler, entre 1927 e 1932 (Tese) Universidade de Brasília, UnB, 2014

Referências audiovisuais:

<[http://www.medienkunstnetz.de/works/bertold-brecht/audio/1/\(...\)](http://www.medienkunstnetz.de/works/bertold-brecht/audio/1/(...))>

<<http://www.sz-photo.de/?60044309618120829140>>

Recebido em 23/06/2017 Aprovado em 09/07/2017

Canto pré-natal: alquimias sonoras para gestantes

JANAÍNA TRÄSEL MARTINS

■ 630

Janaína Träsel Martins tem experiência na área de Artes Cênicas, com ênfase na preparação e na direção de processos de criação corpóreo-vocais. É Doutora em Artes Cênicas, pela Universidade Federal da Bahia, com tese na área criação corpóreo-vocal do ator. Mestre em Teatro, pela Universidade do Estado de Santa Catarina, com dissertação sobre a preparação de corpo-voz na formação do ator. Graduada em Fonoaudiologia, com Especialização em Voz. É Professora Adjunta II do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Poéticas da Voz e do Corpo na Arte.

■ RESUMO

Este artigo irá focar no canto pré-natal; nos benefícios da música e do canto durante a gestação; na audição do feto no ventre e na escuta da gestante do seu corpo. Como metodologia para pesquisar sobre estes temas foram realizados estudos teóricos nas áreas da musicoterapia obstétrica, da terapia sonora e da medicina e também foram realizadas práticas de canto pré-natal. Arte, movimento e saúde são integrados com as alquimias sonoras para ampliar a consciência da corporeidade da mulher durante a gestação. Com cantos femininos em um círculo de mulheres, nos apoiamos e nos fortalecemos durante a gestação e enviamos vibrações sonoras harmoniosas para o bebê no ventre.

■ PALAVRAS-CAVE

Canto pré-natal, música pré-natal, gestação, escuta, consciência.

■ ABSTRACT

This article will focus on prenatal singing; on the benefits of music and singing during pregnancy; on the baby's hearing in the womb and on the listening of the pregnant woman to her body. To determine the methodology for researching these themes, theoretical studies were done in obstetrical music therapy, sound therapy, medicine and also practical research in prenatal singing classes. Art, movement and health are integrated with sound alchemy to widen the woman's body awareness during pregnancy. With feminine chants in a circle of women, we support and strengthen ourselves during pregnancy and we send harmonious sounds vibrations to the baby in the womb.

631 ■

■ KEYWORDS

Prenatal singing, prenatal music, pregnancy, listening, consciousness.

1. Introdução

Quais os benefícios da música e do canto materno durante a gestação? Como ocorre a audição no feto? Para pesquisar sobre tais temas, mergulharemos nos estudos da medicina, da musicoterapia obstétrica, no meu relato da pesquisa prática das aulas de canto pré-natal que eu conduzi e nos depoimentos escritos das gestantes que participaram das aulas no primeiro semestre de 2016.

As aulas de canto pré-natal fazem parte das atividades de extensão do projeto "Cantos de Gaia: alquimias sonoras", vinculado ao Grupo de Pesquisa Poéticas da Voz, da Universidade Federal de Santa Catarina. Os encontros aconteceram semanalmente, com 2 horas de duração, de maio a julho de 2016. Em média haviam nas aulas por volta de 12 gestantes, com idades entre 20 a 42 anos e com diferentes idades gestacionais, variando entre 12 e 37 semanas de gestação.

Nas práticas de canto pré-natal trabalhamos nos encontros com cantos e músicas para o corpo feminino e para o bebê no ventre. Os objetivos eram: ampliar a consciência da sabedoria corporal da mulher, o empoderamento feminino, a expressão dos sentimentos da gestante, a comunicação afetiva entre gestante e o

bebê no ventre.

A metodologia das aulas de canto pré-natal envolveu cantos femininos, jogos lúdicos de improvisação musical e vocal; meditações sonoras com visualizações criativas; banho de sons (*sound bath*); danças circulares cantadas, exercícios corporais de respiração e de voz para a preparação para o parto; improvisações sonoras com instrumentos musicais (kântele, kalimba, tigelas de cristal, sinos, carrilhões, tambores xamânicos, chocalhos, violão).

Nas aulas de canto pré-natal as práticas foram conduzidas levando em consideração a consciência fisiológica da produção vocal (respiração, articulação, ressonância vocal, apoios musculares) aliada à dimensão afetiva do ato de cantar. A produção vocal é percebida a partir do seu potencial de ação, de afeto: por meio de suas frequências vibratórias sonoras, a voz toca, afeta o corpo da gestante e do bebê. O terapeuta do som, o americano Jonathan Goldman (2008) considera o som como uma onda que carrega as frequências vibratórias das intenções. As intenções envolvem a qualidade vibratória dos pensamentos, visualizações, sentimentos. Goldman (2011) fala da potência afetiva que é a união da vocalização + visualização + intenção, lembrando da importância da consciência do sentimento que é projeto no som.

Levando isto em consideração, os procedimentos pedagógicos das aulas trabalhavam na vocalização a consciência das sensações corpóreas da gestante, a intenção e a visualização criativa do que se deseja irradiar para o bebê. As letras das canções e os exercícios corpóreo-vocais eram conduzidos para o despertar do empoderamento, de conexão e de confiança na natureza do corpo feminino. As vivências convidavam à ampliação da escuta: da escuta de si, do seu corpo, das sensações, do bebê, do ambiente e das outras gestantes. Um convite à escuta dos processos internos despertados através dos sons, observando a interação entre as sonoridades e as sensações corpóreas, sentimentos, imagens, pensamentos. Para gerar esta escuta, com as vocalizações adentrávamos em uma jornada interior, ampliando a consciência para realizar as alquimias sonoras repletas de afeto.

O ato de cantar como prática alquímica consciente era focado na busca das qualidades vibratórias do canto, a qual era pesquisada/sentida através da repetição contínua do canto. Ficávamos um bom tempo cantando a mesma canção. Esta repetição do canto nos fazia ir além do aspecto semântico das palavras e nos fazia adentrar no potencial das frequências vibratórias das ondas sonoras. Com o movimento vibratório da afetividade despertado no cantar, há liberação de neuro-hormônios. Constata as pesquisas de Jonathan Goldman:

Através do uso de intencionalidade juntamente com os harmônicos da voz, vários locais do cérebro podem ser estimulados, causando a liberação de neurotransmissores poderosos como a melatonina e as endorfinas (substâncias naturalmente criadas) e outras químicas ainda a serem descobertas (GOLDMAN, 1998, p. 34) (tradução nossa).¹

¹ No original: "Through use of intentionality coupled with specific vocal harmonics, various sites throughout the brain can be stimulated, causing the release of powerful neurochemicals such as melatonin and the endorphins (naturally created substances) and other chemicals yet to be discovered" (GOLDMAN, 1998, p. 34).

Os sons movem as energias do corpo, estimula a liberação dos hormônios, desperta as emoções. No ato de cantar a mulher grávida libera hormônios que são benéficos para a gestação e também para a hora do parto, como diz Janet Balaskas, no seu livro “Parto Ativo”: “Emitir sons ajuda a produzir hormônios semelhantes às endorfinas que agem como analgésicos internos naturais e ajudam na alteração da consciência” (BALASKAS, 2015, p. 204).

Vocalizar amplia a conexão com o corpo e com o bebê, na gestação e no parto. O médico francês, o obstetra Frédérick Leboyer constata que:

A mulher que em seus exercícios preparatórios pratica cantar e falar as vogais o mais perfeitamente possível, irá trabalhar intensamente com os lábios e com a boca, o que também - misteriosamente, mas, sem dúvida - tem um efeito definitivo sobre o colo do útero, que se alarga de forma supremamente harmônica e suave sob a influência dos exercícios, no mínimo fazendo as contrações serem menos doloridas (LEBOYER, 2009, p. 85) (tradução nossa).²

Levando-se estas premissas em consideração, os fundamentos pedagógicos que guiavam as aulas de canto com as gestantes eram calcados em uma jornada interior: cada corpo com a sua história compunha a sua alquimia sonora, misturando sentimentos e afetos nas vocalizações e irradiando-as para o bebê no ventre.

Nos próximos itens será desenvolvido sobre a escuta do bebê no ventre e sobre a escuta da gestante de seu corpo.

2. A audição do feto no ventre:

Nesta relação interativa entre mãe e bebê por meio do som, como e quando o feto dentro do útero escuta?

O musicoterapeuta, argentino, Gabriel Federico, que trabalha com mulheres grávidas e a música pré-natal, constata que os sons que compõe o ambiente acústico do bebê são os sons do corpo da mamãe (atividade cardiovascular, das vísceras, aparelho digestivo, do ritmo respiratório, da circulação do sangue pelo cordão), os sons dos movimentos dos músculos do próprio bebê e a voz da mamãe. A partir do quarto mês de idade gestacional o feto escuta os ruídos exteriores atenuados pela parede abdominal e pela interface entre o meio aéreo e o meio líquido. Entre esses sons, a batida do coração da mãe é predominante (FEDERICO, 2001). Federico assinala 3 vias de recebimento do som pelo o bebê: a sensitiva, a auditiva e a hormonal. A sensitiva é a que permite sentir no corpo as vibrações que produz o som. A via auditiva é a que capta os sons mais agudos, aqueles que atravessam de forma mais direta a parede abdominal e que o bebê pode ouvir melhor, pois é ativada a cadeia de ossículos do aparelho auditivo que envia a informação ao cérebro. A terceira via, a hormonal, é a via que transmite a sensação que tem a mãe daquilo que está escutando (FEDERICO, 2013).

² No original: “The woman who practices singing and speaking the vowels as perfectly as possible in her preparatory exercises will be led to work very intensively with her lips and mouth, which also – mysteriously but unquestionably - has a definitive effect on the cervix, which widens in a supremely harmonic and smooth manner under the influence of the exercises, at the very least making the contractions less painful” (LEBOYER, 2009, p. 85).

No artigo “Experiência auditiva no meio intrauterino” a mestranda em psicologia Patricia Nunes (2009) faz um levantamento sobre estudos realizados em relação ao desenvolvimento do sistema auditivo do feto e a capacidade de audição. Ela compartilha os seguintes estudos: a) Klaus e Klaus (1989)³ averiguam que a partir da 20ª semana de gestação a cóclea atua, o que permite que o feto reaja a estímulos sonoros intensos; no quarto mês de gestação o tímpano está completamente formado e o sistema auditivo funcionando; no quinto mês de gestação o feto já possui as estruturas do ouvido médio e do ouvido interno formados, e no sexto mês de gestação as fibras do nervo auditivo começam a mielinizar-se; b) Verri (1999)⁴ observa que o feto tem a capacidade de ouvir e desenvolver a memória dos sons intra-útero. O feto pode detectar, responder e diferenciar sons, assim como a sua intensidade e altura.

Federico constata que a audição intrauterina pode variar entre o meio líquido e o ósseo:

Se um feto de 8 meses está em posição cefálica, de cabeça para baixo, ele receberá o som através da condução óssea, pois sua cabeça está apoiada diretamente sobre os ossos da pelve de sua mãe. E se o bebê está em posição podálica, sua cabeça estará mais perto da placenta e do coração materno (FEDERICO, 2013, p.105).

Sobre as frequências escutadas pelo bebê, os médicos constataam que: “em geral, os sons mais graves são os que ele sente mais intensamente” (FEDERICO, 2013, p.112). “Os sons graves chegam mais fortes que os sons agudos, devido a vibração que provocam no meio líquido” (Matias, 1999 *apud* Nunes, 2009, p.2). “O feto ouve toda uma gama de sons constituída predominantemente por vibrações de baixa frequência” (Tomatis *apud* GAYNER, 1999, p.83).

O Dr. Julio Tresierra Cabrera, do Serviço de Neonatologia do Hospital Nacional Guillermo Almenara Irigoyen, no seu artigo “*Musicoterapia y pediatría*” conta que através dos estudos com ecografias foi possível observar que o feto é capaz de reconhecer músicas. Tais observações foram constatadas pelos movimentos do feto: da respiração, da abertura e fechamento das pálpebras, da cabeça seguindo a fonte emissora do som, dos movimentos dos membros superiores e inferiores (CABRERA, 2005). Gabriel Federico (2003) constata que quando o feto é exposto ao estímulo musical que já conhece, ele tem reações como piscar, sugar e seguir a fonte emissora do som. E que as músicas que o bebê sente no interior do útero são memorizadas por ele. E que: “o bebê se relacionará com as melodias que escutará dentro do útero e que estimularão seu sistema neurovegetativo” (FEDERICO, 2001, p.299) (tradução nossa)⁵.

³ KLAUS, M. & KLAUS, P. O surpreendente recém-nascido. PA: Artes Médicas, 1989.

⁴ VERRI, G. A gestante exposta ao ruído. Efeitos auditivos para o feto. Porto Alegre: Centro de Especialização em Fonoaudiologia Clínica (CEFAC), 1999.

⁵ No original: “The baby will be drawn to the melodies that will be remembered in utero, and these will stimulate its neural axis” (FEDERICO, 2001, p.299).

Entre os benefícios da música para o feto, estudos apontam que: “a música vai aumentar o movimento de seus membros, melhorando assim o consumo de oxigênio através de um aumento geral da troca de fluidos” (FEDERICO, 2001, p. 299) (tradução nossa)⁶. A música opera como um neurotransmissor interativo atuando diretamente sobre o sistema pituitário do feto (CABRERA, 2005). Federico observa que:

A música funciona como um neurotransmissor inter-ativo que afeta o sistema celular e a hipófise do feto. Isso define uma faixa de uma variedade de sensações que serão registradas pelo feto, e irá lembrá-lo das experiências agradáveis que viveu enquanto estava no útero (FEDERICO, 2001, p.299) (tradução nossa).⁷

Estes aspectos fisiológicos da audição são interconectados com a escuta afetiva do feto no ventre: a voz da mãe é onda sonora composta por frequências vibratórias que carregam afetos. O médico otorrinolaringologista francês, Dr. Alfred Tomatis (1987), que vem estudando há mais de 50 anos as funções do ouvido humano e a importância da audição, no seu livro “A noite uterina” fala sobre a escuta intrauterina: ele assinala a importância da voz materna como sendo um “núcleo vibratório de amor”, que é “para além de toda a semântica, de toda a fibra afetiva, uma verdadeira linguagem” (TOMATIS, 1987, p. 160). Ele diz que:

A voz materna constitui, indubitavelmente, a ‘massa sonora’ sobre a qual se vai moldar a linguagem. A mãe exprime o seu vivido, os seus sentimentos e, em particular, o seu amor materno através de um material acústico bem específico percebido de uma forma singular pelo feto (TOMATIS, 1987, p. 157).

As vibrações sonoras da voz materna são compostas de frequências que carregam em suas ondas as sensações, os afetos, os sentimentos. Sobre a escuta do bebê no ventre, algumas gestantes que participaram das aulas de canto pré-natal escreveram:

Durante o período que participei dos encontros (minha idade gestacional no início era de 10 semanas) mesmo que o feto não estivesse na etapa em que ouve a voz da mãe; eu sentia que vibração da minha voz, por meio dos cantos, ecoava até ele, enviando sensações e sentimentos, que tenho certeza que ele sentia (Franciele, 25 anos).

Quando participei do projeto (12 a 17 semanas) a minha bebê ainda não possuía aparelho auditivo completo, mas acredito que o grande ganho foram os momentos de prazer vividos nas aulas e sentidos por ela em especial pelas vibrações e pelas endorfinas trocadas comigo durante os encontros (Marina, 38 anos).

⁶ No original: “Music will also enhance active movement of its limbs thus improving oxygen intake via a general increase of the exchange of fluids” (FEDERICO, 2001, p.299).

⁷ No original: “Music works as an inter-active neurotransmitter affecting the cellular system and the hypophysis of the fetus. This sets a track of a variety of sensations that will be recorded by the fetus and remind him of the pleasant experiences he lived while in utero” (FEDERICO, 2001, p.299).

Sentia que os nossos bebês além de poder ouvir sons harmônicos durante esse período desfrutaram das vibrações emanadas pelas nossas intenções ali reunidas (Michele, 42 anos).

Quando comecei no grupo, eu estava numa fase gestacional muito boa, a audição da minha filha já se encontrava bem desenvolvida, portanto foi possível sentir mais sutilmente as reações dela dentro de mim. Eu vi no canto um estímulo para uma maior aproximação entre nós duas, algo além do útero, além do físico, foi uma oportunidade de ficarmos mais íntimas também espiritualmente (Hévila, 31 anos).

A escuta do feto no ventre, como vimos neste item, pode ser via sensitiva (das vibrações), via auditiva (a partir da 20ª semana), via hormonal (dos sentimentos). Levando estes estudos em consideração, as vivências sonoras das aulas de canto pré-natal convidavam as gestantes a ampliar a escuta sobre o que os sons provocam no corpo. Uma escuta da força criativa da ação vocal materna, visando tocar o corpo do bebê com vibrações sonoras de afetivas.

3. A escuta e a voz da gestante

Nas aulas de canto pré-natal as práticas partiam da premissa de que a escuta é um acontecimento corpóreo, uma experiência dos sons conectada com a subjetividade corporal, com a história de vida de cada corpo. Neste sentido, as propostas vocais envolviam uma jornada interior de cada gestante na escuta do seu corpo, da sua voz, tecendo os seus sentidos nas suas experiências com os sons. Muitas vezes vocalizávamos e cantávamos as músicas de olhos fechados para o exterior e “abertos para o interior”, com a intenção de ampliar a escuta da vibração sonora vocalizada, a escuta dos sentimentos e a escuta do bebê no ventre.

No início de cada aula os aquecimentos vocais tinham objetivo de convidar as gestantes a entrarem no espaço poético e criativo dos sons, nas dimensões corpórea-afetiva. Mais do que afinar a voz nas escalas melódicas para cantarmos as canções, os aquecimentos vocais envolviam afinar-se a si. Afinar-se a si significa concentrar a atenção à energia interna, desenvolvendo uma observação atenta sobre como está o corpo naquele instante da gravidez. Comenta uma das gestantes que participou dos encontros:

O canto era o gatilho para momentos de trocas intensas entre mulheres grávidas. Logo no primeiro encontro foi possível perceber que para além das técnicas de canto importava a conexão com as necessidades das participantes envolvidas. Cantar e entonar sons foram oportunidades de se autoperceber (Luana, 33 anos).

Com a ampliação da percepção e da consciência sobre si na gestação, impulsos criativos começaram a nascer, conforme comenta uma das gestantes:

Com estes encontros de canto pré-natal eu descobri o prazer em cantar, em brincar com a própria voz e me arriscar descompromissadamente nos ritmos. A liberdade que eu sentia para cantar naquele espaço, sem expectativas sobre afinação correta ou sobre perfeição era um espaço de alívio em meio às cobranças externas. Quando eu entrava naquela sala, era o acolhimento que prevalecia, e alegria que reinava. Havia uma leveza em nós, que crescia junto ao nosso ventre. Essa experiência me fez liberar um impulso criativo que eu desconhecia em mim, eu voltava dos encontros inventando rimas e cantarolando melodias, que depois foram tomando "corpo" e se tornaram letra e música que eu escrevi para receber meu bem (Juliana, 26 anos).

Entre os exercícios de aquecimento corpóreo-vocal estavam as práticas de respiração. A pedagogia das aulas de voz envolvia ir além do ensino de técnicas e apoios respiratórios para o canto e sim ampliar a consciência do corpo feminino gestante durante as respirações. O escritor alemão Eckhart Tolle traz uma importante inspiração para tema:

Ao ampliar a respiração ocorre a abertura para a sensorialidade do corpo. O ar que você respira é natureza, como também é natureza o próprio ato de respirar. Preste atenção na sua respiração e perceba que não é você que controla. É a respiração da natureza. Ao sentir a respiração e ao aprender a prestar atenção nela, você se conecta à natureza de forma mais íntima e poderosa (TOLLE, 2005, p.85).

637 ■

Durante a gestação, a ampliação da consciência da respiração junto com a vocalização contribui no desenvolvimento de percepções refinadas da escuta do corpo, a fim de uma comunicação consciente na relação interativa entre mãe-bebê.

O médico indiano, especialista em Ayurveda, Dr. Deepak Chopra (2005) também sugere a respiração com sons para o corpo relaxar e se abrir: ele orienta a realização do exercício de gemer e suspirar visualizando que a expiração, juntamente com o som, percorre o corpo e sai pelo colo uterino. O obstetra Leboyer (2009) recomenda para o momento do parto que a respiração deve vir do baixo ventre, uma exalação lenta conectada com os movimentos e acompanhada por um som.

Janet Balaskas (2015), no livro "Parto Ativo" constata sobre a importância da respiração no trabalho de parto:

Concentrar-se na respiração inativa a mente, interrompe o diálogo interno que normalmente ocupa o nosso pensamento, e aproxima você de você mesma e do seu bebê. Cada trabalho de parto tem seu próprio ritmo. A concentração nos ritmos da sua respiração vai permitir que você entre em ressonância com este ritmo, instintivamente, e que se renda às forças vitais que atuam dentro de seu corpo (BALASKAS, 2015, p. 174).

Nas aulas de canto pré-natal, trabalhamos esta consciência da respiração e da vocalização em conexão com o assoalho pélvico, região que estará envolvida no momento do parto natural. Sobre a relação entre o assoalho pélvico, a vocalização e a respiração no trabalho do parto, Jane Balaskas constata:

Quando a mulher tem liberdade para se expressar livremente, uma expiração enorme abre o caminho do nascimento: o diafragma se eleva; o músculo psoas e a pélvis instintivamente se inclinam para a frente; o assoalho pélvico se eleva e fica mais plano, enquanto o caminho do nascimento se abre para liberar o bebê (BALASKAS, 2015, p. 95).

A fim de aprimorar esta consciência do assoalho pélvico e da respiração nas vocalizações, nas aulas de canto pré-natal vocalizávamos com movimentos da pelve, tais quais os que sugere Balaskas (2015): balançar a pelve para frente e para trás, de um lado para o outro ou em pequenos círculos, entre outros movimentos da pelve. Estes movimentos, diz Balaskas que facilitam a dilatação do colo do útero, a descida do bebê e ajuda a dissipar a dor.

As práticas das aulas de canto pré-natal envolveram cantar canções, mas também envolveram exercícios de improvisação vocal para soltar a voz com o intuito do empoderamento feminino. Nestas práticas, o objetivo era o de deixar sair os sons que brotam do corpo, em um canto espontâneo. Tal liberação da voz ajuda na expressão das emoções durante a gestação e também ajudará na hora do parto. Na hora do parto: “quando as contrações se tornarem muito fortes emita sons como gemer, grunhir, sibilar, cantar. Não tente coibir essa necessidade que é perfeitamente natural e pode até ajudar a diminuir as dores” (BALASKAS, 2015, p. 204).

Em uma das vivências com tambores que fizemos nas aulas de canto pré-natal, o exercício vocal era o de se conectar com a força feminina da “mulher selvagem”. O arquétipo da “mulher selvagem” representava a busca pela conexão com a natureza do corpo feminino: o instinto materno, a intuição, o poder de criação, a sabedoria do corpo de gerar e parir. Clarissa Pinkola, no livro “Mulheres que correm com os lobos” descreve o arquétipo da “mulher selvagem” como a natureza mais profunda da mulher, conectada com a percepção aguçada, com o intuitivo, o sexual e o cíclico. Um feminino selvagem que vai além das domesticações das culturas e busca um modo viver uma vida natural. Uma natureza instintiva que implica conectar-se com os próprios ciclos da natureza feminina (PINKOLA, 1999).

A fim de aprimorar a conexão da mulher com a sua natureza corpórea, a metodologia das aulas (a escolha das músicas a serem cantadas, dos instrumentos musicais a serem tocados e as vivências propostas) foi estruturada no arquétipo da “Mãe Terra” e dos 4 elementos da natureza (água, ar, fogo, terra). A partir desta temática cada encontro era composto de uma vivência com visualização criativa, a fim de estimular uma jornada interior de contato com sentimentos relacionados à gestação. Nas palavras de uma gestante que participou das aulas de canto pré-natal:

Sons de diferentes instrumentos nos permitiram sentir a vibração da música e das vozes no interior do corpo - corpo sensível e belo da gestação - e ter a consciência corporal necessária para se amar e se cuidar. Corpos estes tantas vezes oprimidos e compartimentalizados pela sociedade. Foi esse grupo que me permitiu expressar meus medos, seja ele diante da própria gestação como do parto, de me conectar com outras forças femininas e acima de tudo isso, de ter a liberdade genuína de me ver forte e grata à mãe natureza pela experiência de gestar (Luana, 33 anos).

Nas vivências que invocamos a força do elemento “Terra” trabalhamos a ancestralidade feminina, e para tanto, o instrumento musical utilizado pelas gestantes foram os tambores. Com os sons dos tambores e cantos agradecemos a todas as mães de nossa linhagem ancestral feminina que pariram antes de nós. Sobre esta vivência as gestantes comentam:

Arte, sacralidade, feminilidade e corporalidade em um espaço único e privilegiado. Um ritual, que nos transportou para momentos ancestrais de integração entre as mulheres, seus corpos e o poder contido nesse momento em que uma vida está sendo gerada. Senti muito o processo de cura emocional para com a minha mãe, avós e demais mulheres da minha família (Camila, 33 anos).

No encontro da "terra" foi a primeira vez que comecei a sentir o/a bebê se movimentar, respondendo ao toque dos tambores... estava com 5 meses. Agradecemos a nossa linhagem feminina ancestral e ao final do encontro estava muito segura, empoderada, alegre, com menos dores e sentindo um pouco mais o serzinho que está dentro de mim! (Lohanny, 24 anos).

Durante uma das cantorias, a força do tambor em minhas mãos reverberou na força da ancestralidade que vibrava naquela roda. E eu o senti mexer. Pela primeira vez, eu sentia o movimento de vida da minha cria, que eu ainda não sabia o nome ou mesmo o sexo, mas soube naquele momento que ele me sentia e que ele estava comigo, sentindo o que sentia, vivenciando a magia da força feminina em união. Eu já não me sentia mais sozinha: não conseguia mais disfarçar a emoção que foi aquele momento (Juliana, 26 anos).

Nas vivências que invocamos a força do elemento “Ar” utilizamos instrumentos musicais tais quais: kantele, sinos, carrilhões, kalimba, tigelas de cristal. Em uma das vivências relacionadas ao elemento ar trabalhamos os medos que surgem na gestação e no parto, entregando e confiando. Noutra vivência trabalhamos com as tigelas de cristal aliadas à vocalizações de vogais, nos conectando com a sutileza dos harmônicos e com a voz nos elevando a um estado de total relaxamento.

Na vivência com o elemento “Água” os cantos eram vocalizados ao mesmo tempo em que em duplas as gestantes lavavam os pés umas das outras, com águas quentinhas com folhas e flores de lavanda, cujo aroma traz uma sensação de relaxamento. A intenção de fazer a lavagem dos pés foi a de gerar uma sensação física de calor, entrega, fazendo a mulher se sentir uma Deusa, sentindo a bênção que é ser mulher, que gere e pari. A proposta de lavar os pés era a de gerar sensações que influenciassem na qualidade vocal, na intencionalidade da ação vocal, para que a voz no canto vibrasse conforto e aconchego e assim transmitisse através das ondas sonoras estas sensações ao bebê. Comenta uma gestante:

A vivência de cantar e realizar o escalda pés representou a busca altruísta de mulheres por elas mesmas. O feminino foi contemplado com graça e amor. Minha representação era de conexão do pé com a água e com o ventre, entendendo o momento de compartilhamento feminino na simplicidade e no poder de gerar vida (Luana, 33 anos).

■ 640

Nas vivências musicais as letras das canções atuavam como “chaves” para estimular a jornada interior de contato com as sensações do corpo. “Chaves” no sentido metafórico de que abriam portas internas, convidando cada gestante a entrar em contato com seus medos e forças e demais sentimentos relacionados à gestação, ao parto e à maternidade. As propostas das letras das canções eram sempre estimular o despertar o poder dentro do corpo, da sabedoria e da força feminina; eram vivências de empoderamento através do canto. Duas gestantes que participaram das aulas de canto pré-natal relatam que:

As canções nos faziam ir de encontro com as sensações relacionadas ao momento da gestação, ou do parto, ou da maternidade. As letras das músicas tinham um grande poder no papel de empoderamento e de conforto (Franciele, 25 anos).

Vivenciamos realmente o sentido das canções... " que bênção que é nascer, crescer e ser mulher..." e "Bem vindo meu novo Ser, cercado de proteção..." ou ainda de olhos vendados... Entregando e confiando... Ou de "mãos dadas somos mais fortes, plenas, doces, amor... Vem irmã"... "Tudo está bem...". Foram tantos momentos especiais e profundos que vão mais além das músicas e sons ainda ressoando dentro de nós (Michele, 42 anos).

Com as vocalizações e os cantos trabalhamos a confiança na sabedoria do corpo feminino e a conexão com o bebê que está se desenvolvendo no útero, enviando vibrações harmônicas para ele. Algumas gestantes que participaram das aulas de canto pré-natal relatam que:

Percebi o poder da minha voz e da vibração do som em meu corpo, senti e me comuniquei diretamente com a minha bebê ainda dentro da barriga. Uma sensação forte de empoderamento, de tomar consciência da força inata e da capacidade de gerar a vida por meios naturais, vivenciando com alegria cada etapa dessa formação (Camila, 33 anos).

O canto me fez acordar efetivamente para a consciência da vida que estava se desenvolvendo dentro de mim. E com isso o conhecimento do meu próprio corpo e a sabedoria de que tudo o que eu buscasse para mim, seria transmitido pra minha filha, física e emocionalmente, meus sentimentos de amor foram propagados até ela através do meu canto (Hévila, 31 anos).

Com a harmonia dos cantos e entre chutes brincalhões que me lembravam que eu não estava mais sozinha, fui ganhando força, me tornando consciente de meu poder interior através das técnicas musicais vivenciadas. Após o nascimento dela sinto que existe esse elo na música que nos faz, eu e minha filha, mais próximas (Cláudia, 29 anos).

641 ■

Por meio das alquimias sonoras, em que mesclamos sons com sentimentos maternos, com intencões e vibrações, aprofundamos a conexão com o que acontece com o corpo feminino durante a gestação, nos conectamos com o bebê no ventre e nos fortalecemos para o parto e para a maternidade.

Conclusão

As vivências de canto pré-natal realizadas envolveram práticas de voz que permearam vocalizações e cantorias como procedimentos para uma jornada interior, nas dimensões corpóreo-afetivas que envolvem a gestação, o parto e a maternidade.

Os exercícios vocais eram chaves que abriam as portas da conexão com a natureza do corpo feminino. Tinham como objetivos soltar a voz, expressar vocalmente as sensações e os sentimentos, desvendar as relações entre voz, assoalho pélvico e respiração e enviar vibrações sonoras afetivas para o bebê no ventre. As vivências enfatizaram a dimensão aspecto afetiva no ato de cantar: a comunicação vibracional que a gestante estabelecia na comunicação com o filho que está para nascer. Em um grupo de mulheres, juntas realizamos composições de alquimias sonoras que ativavam a sensação de bem-estar em nós e conseqüentemente nos bebês no ventre.

Com a metodologia de utilizar em cada aula a simbologia da Mãe Terra através de um dos quatro elementos (ar, terra, água, fogo) trabalhamos a conexão dos ciclos da natureza com os ciclos do corpo feminino, buscando a confiança na sabedoria da natureza do corpo.

Estarmos reunidas em um grupo de grávidas criou um espaço de acolhimento e criatividade feminina. Algumas gestantes que participaram do grupo relatam que:

Nos encontros tomamos contato com a nossa habilidade de apoiar e receber o acolhimento de outras mulheres para cumprir essa jornada da gestação (Camila, 33 anos).

Estar entre gestantes, em um grupo que acolhe mulheres com distintas idades, fases da gestação e histórias de vida, tem um grande valor, pois, tanto é um espaço para o fortalecimento de sentimentos de acolhimento, como também para práticas de encorajamento (Franciele, 25 anos).

Reunir várias gestantes num mesmo espaço e compartilhar esse afeto maternal através da música foi uma experiência única. A força que nós mulheres podemos construir juntas, a ponte que se forma quando estamos nesse momento tão especial que é o gestacional, me fez sentir mais preparada para o momento do parto, criou em mim a coragem que eu precisava. Na hora do parto pude cantar as músicas que aprendi, e canto até hoje pra tranquilizá-la (Hévila, 31 anos).

O projeto 'Cantos de Gaia' cumpre um papel essencial de integração entre a arte e o cuidado. A arte vem da música, do canto, da experiência com diversos instrumentos musicais; o cuidado vem através da possibilidade de um momento em grupo, onde permite-se a completa entrega, proporcionando momentos meditativos e de profunda conexão consigo mesmo, estendendo-se a conexão com o bebê dentro do útero. Essa junção permite a formação de um grupo terapêutico, em que emoções são vivenciadas e trabalhadas de forma plena (Lara, 28 anos).

Nos encontros nos nutrimos com cantos femininos relacionados à força criadora da natureza e da gestação, parto e maternidade e unidas honramos nossos ventres, soltamos a voz e cantamos celebrando a vida.

Referências

CABRERA, Julio. "Musicoterapia y pediatría". **Revista Peruana de Pediatría**, vol.58, n.1. 2005. Disponível em <<http://sisbib.unmsm.edu.pe/bvrevistas/rpp/v58n1/contenido.htm>> Acesso: 11 de junho de 2016.

CHOPRA, Deepak. **Origens mágicas, vidas encantadas**. RJ: Rocco, 2005.

BALASKAS, Janet. **Parto Ativo: guia prático para o parto natural**. São Paulo: Ground, 2015.

FEDERICO, Gabriel; WHITWELL, Giselle. Music Therapy and Pregnancy. **Journal of Prenatal & Perinatal Psychology & Health**, Vol. 15, No. 4, Summer 2001. Disponível em <<https://birthpsychology.com/journals/volume-15-issue-4/music-therapy-and-pregnancy>> . Acesso: 18 de junho de 2016.

FEDERICO, Gabriel. **Música Prenatal**. Buenos Aires: Kier, 2003.

_____. **El embarazo musical.** Buenos Aires: Kier, 2004.

_____. **Melodias para el bebe antes de nacer.** Buenos Aires: Kier, 2004.

_____. **Viaje musical por el embarazo.** Buenos Aires: Kier, 2013.

GOLDMAN, Jonathan. **Chakra Frequencies.** USA: Destiny Books, 2011.

_____. **The 7 secrets of sound healing.** USA: Hay house, 2008.

_____. **Shifiting Frequencies.** USA: Light Technology Publishihng, 1998

LEBOYER, Frédéric. **The art of giving birth, with chanting, breathing and movement.** USA: Healing Arts Press, 2009.

NUNES, Patricia Alexandra Oliveira. **Experiência auditiva no meio intrauterino.** [Mestrado em Psicologia] Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra, Portugal, 2009. Disponível em <<http://www.psicologia.pt/artigos/textos/TL0157.pdf>>. Acesso: 18 de junho de 2016.

643 ■

PINKOLA, Clarissa. **Mulheres que correm com os lobos:** mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

TOLLE, Eckhart. **O poder do silêncio.** Rio de Janeiro: Sextante, 2005.

GAYNER, Mitchel. **Sons que curam.** SP: Cultrix, 1999.

TOMATIS, Alfred. **A noite uterina.** Lisboa, Instituto Piaget, 1987.

Recebido em 26/02/2017 Aprovado em 22/08/2017

Narrativas dos movimentos de uma tese: apresentar as entrevistadas e narrar o narrado

MARIA CECÍLIA TORRES

Maria Cecília de Araújo Rodrigues Torres possui mestrado em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1995), doutorado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003) e doutorado Sandwiche- na University of Queensland/School of Education/Au (2003), sob a orientação do Prof. Allan Luke. Desde 1997 é pesquisadora do grupo Cotidiano e Educação Musical da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGMúsica-UFRGS (CNPq), sob a coordenação da profa. Dra. Jusamara Souza. Atuou como educadora musical na escola de educação básica por mais de 20 anos na educação infantil e ensino fundamental. Foi coordenadora do Curso de música - Licenciatura do Centro Universitário Metodista IPA (desde janeiro de 2011 a janeiro de 2014) e atua como professora do curso de música do Centro Universitário Metodista IPA desde 2008. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Educação musical, atuando principalmente nos seguintes temas: educação musical, atividades musicais, formação de professores, arteterapia na educação e identidades musicais com narrativas de si e pesquisa autobiográfica. Foi Editora da Revista da ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical) nas gestões 2005-2007 e 2009-2011, e presidente do Conselho editorial da ABEM nas gestões 2007-2009 e 2011-2013. É coordenadora do Subprojeto Música do Projeto PIBID-IPA-CAPES desde agosto de 2012.

■ RESUMO

O presente artigo é uma síntese revisitada de um capítulo de uma tese de doutorado o qual apresenta as entrevistadas da pesquisa na perspectiva de uma abordagem com narrativas de si e (auto)biografias. O grupo é composto por vinte mulheres, todas estudantes de um Curso de Graduação em Pedagogia e com a grande maioria que já atua como professora da educação infantil ou das séries iniciais do ensino fundamental. Como um trabalho que dialoga a partir do campo dos Estudos Culturais em Educação e da Pesquisa Biográfica, destaco autores como Arfuch (2010), Délory-Momberger (2012), Souza (2014), Abrahão (2014), dentre outros, para compor o embasamento teórico. As entrevistadas são apresentadas através de suas narrativas das memórias musicais de diferentes fases da vida, com lembranças de sons, melodias, discos e cantores. No momento da análise dos dados que emergiram com as entrevistas e as autobiografias musicais foram organizados mapas com dados de cada entrevistada, no sentido de poder conhecer as trilhas sonoras de cada etapa de suas vidas e as articulações destas com as práticas pedagógico musicais.

■ PALAVRAS-CAVE

Narrativas de si, memórias musicais, pesquisa (auto)biográfica.

645 ■

■ ABSTRACT

This is a revisited synthesis of a chapter of a PhD thesis which introduces the research interviews in the perspective of an approach with self narratives and autobiographies. The group is, being the vast majority already working as college teachers or teachers in the initial series of elementary school. As a study that inserts itself in the field of Cultural studies in education and Biographic research, authors as Josso (2004), Arfuch (2010), Délory-Momberger (2006), Souza (2014), Maffioletti, and Abrahão (2016) are pointed among others as the theoretical basis. The interviewed subjects are presented through its narratives of musical memories in the different phases of their lives, with remembrances of sounds, melodies, recorded material, and singers. In the moment of data analysis based upon the interviews and musical autobiographies, those were as maps of each interviewed teacher, in order to the author to get the knowledge and the meaning of the sound tracks of each step of their lives and the interaction of them with their practice of musical pedagogy.

■ KEYWORDS

Self narratives; musical memories; autobiographical research.

Adentrando no campo (auto)biográfico

Olhar para o passado pode ajudar-nos a encontrar explicação para significados nas ações que temos hoje como pessoas que foram construindo um percurso pessoal e profissional rico de cruzamentos com os outros e a dar sentido ao nosso posicionamento como professoras e formadoras de professores (FREITAS e GALVÃO, 2007, p.218).

Ao iniciar o prefácio dessa escrita narrativa (auto) biográfica, com as lembranças e fragmentos de cenas vividas como professora/pesquisadora que aprende e ressignifica constantemente neste espaço, com seus rituais e vacilações, inspiro-me nas palavras de Freitas e Galvão (2007) como um mote para as reflexões que trago e o exercício de narrar movimentos de uma tese, tendo tido a ajuda e a generosidade de muitos interlocutores para a realização da citada pesquisa.

Apresento dessa maneira esse trabalho como uma síntese revisitada da narrativa de um capítulo da minha tese de doutorado realizada em um Programa de Educação/Linha dos Estudos Culturais em Educação, no campo dos estudos biográficos e (auto) biográficos, com foco nas identidades musicais de um grupo de professoras do ensino fundamental e também alunas de um curso de Graduação em Pedagogia, no sentido de apresentar as vinte entrevistadas com excertos de suas narrativas orais e escritas.

Essa tese de doutorado foi concluída e defendida em 2003 e após mais de uma década de ter coletado e analisado esses dados, assumo novamente o papel de narradora na perspectiva de compartilhar alguns processos que envolveram a escolha das entrevistadas, todas mulheres, para um trabalho com narrativas de si, entrelaçando áreas do conhecimento como a Educação, os Estudos Culturais e a Educação Musical e, dessa maneira, recontar essas histórias.

Ao longo desses anos, entre o término do trabalho e hoje (2017), ano em que reescrevo e reconto algumas narrativas de excertos, pesquisei no sentido de conhecer autores que desenvolviam pesquisas nessa perspectiva, assim como periódicos, livros, Seminários e Congressos que apresentassem discussões e trabalhos no campo biográfico. A participação em vários CIPAS (Congresso Internacional de Pesquisa (Auto)biográfica), já na sua primeira edição realizada na PUC/RS, em Porto Alegre (2004) e com a oportunidade de conhecer os trabalhos de professores e pesquisadores como Abrahão (2003, 2013, 2014), Souza (2003, 2014, 2016), Passeggi (2003, 2006, 2014), dentre outros no Brasil e autores da literatura internacional que eu não havia conhecido ao longo da minha pesquisa de tese como Delory-Momberger (2006, 2008, 2012), Pineau (2006), Josso (2004), Bolívar (2005) e Formenti (2013, 2016).

Ainda nesse campo cito também alguns autores com pesquisas de mestrado e doutorado no Brasil, sem a pretensão de incluir todos, nas áreas dos estudos Biográficos e (Auto)biográficos com o foco em temáticas da Educação Musical e Educação, os quais tive a oportunidade de conhecer seus trabalhos. Dentre as pesquisas de doutorado e pós-doutorado realizadas nesse espaço de tempo cito os autores e as áreas dos Programas de Pós-Graduação onde foram realizadas como o de Garbosa (2003- Música), Louro (2005- Música), Freitas (2006- Educação), Abreu (2011- Música) e Maffioletti (2014- Educação). Já no contexto dos mestrados destaco os trabalhos de Silva (2012 – Artes/Música), Lutz (2013 - Letras), Lima (2013 – Educação), Gaulke (2013- Música), Pedrini (2013 – Educação), Anders (2014- Educação), Fugimoto (2015 – Música) e Almeida (2016- Educação), dentre outros realizados ou em andamento.

Ressalto que foram muitas as descobertas deste/neste amplo espaço biográfico, com seus desafios de pesquisa e o fato de que era no ano de 2003 uma abordagem em pesquisa ainda pouco trabalhada nas áreas dos Estudos Culturais em Educação e na Educação Musical no Brasil, com muitas possibilidades de

escutas e narrativas para serem conhecidas e socializadas e a busca por diálogo com outras áreas do conhecimento que trabalhavam nessa perspectiva teórico-metodológica. Assim, essas narrativas estão em um movimento constante de ir e vir e de narrar e ser narrado.

As entrevistadas: quem são elas?

Ao apresentar o grupo de vinte entrevistadas que deram corpo e vida à tese, com suas narrativas orais e escritas, escolho as palavras de Formenti (2013) como embasamento no momento em que revisito as narrativas escritas na tese e narro em um outro espaço e tempo, buscando contextualizar o narrado e datado para os limites desse artigo. Nesse sentido a citada autora pontua que:

[...] escolho, portanto, a narrativa como a porta de entrada – métodos “biograficamente orientados” – porque acho que narrar seja o modo de representar a experiência (dentre muitos) mais próximo e mais respeitoso com a ação que a criou. É na narrativa que se reconstrói a ação, a interação com o mundo, graças à qual a experiência humana pode ter lugar. É na narrativa que se celebra as relações e a dinâmica de cada saber nosso e da nossa identidade (FORMENTI, 2013, p.115).

647 ■

A partir da citação de Formenti, apresento esse grupo de mulheres, todas alunas de um mesmo curso de Graduação em Pedagogia, numa Universidade em Porto Alegre/RS e nascidas no Rio Grande do Sul, entre os anos de 1947 e 1982. A grande maioria do grupo estava cursando o terceiro semestre do Curso de Licenciatura em Pedagogia, sendo que quatro alunas estavam no quinto e uma no sétimo semestre. Um fato a ressaltar é que desse grupo de vinte e duas delas já estavam atuando como professoras do ensino fundamental, em escolas da rede pública e particular, nas séries iniciais, e quatro delas haviam realizado estágios ou estavam realizando atividades voluntárias em ambientes escolares.

Como o grupo foi constituído? Visitei as salas de aulas no momento de duas aulas da disciplina de Educação Artística/Educação Musical e fiz uma breve explanação na qual detalhei o projeto de doutorado para as turmas e solicitei a colaboração dos alunos, uma vez que a professora havia cedido esse espaço de maneira muito especial para que eu apresentasse a pesquisa, explicasse as opções metodológicas e fizesse o convite para aquelas alunas que quisessem e pudessem participar do trabalho. Destaco ainda que a acolhida da professora da turma, comentando previamente com o grupo sobre a minha pesquisa, foi um fator determinante para estabelecer a atenção no primeiro contato com as entrevistadas e o desejo de muitas delas participarem.

Comentei que iríamos trabalhar com as *narrativas de si* de cada uma delas e que teria um momento de entrevistas com as o trabalho com narrativas orais que seriam gravadas e depois transcritas e que elas também escreveriam suas (auto)biografias musicais, constituindo-se como as narrativas escritas, Seria um contar-se entre o oral e o escrito, trazendo fatos do vivido e contando suas histórias. Assim sendo, destaquei essa passagem de uma obra de Delory-Momberger, (2006)

na qual a autora nos conta que

A narrativa transforma os acontecimentos, as *ações* e as pessoas do vivido em *episódios*, em *enredos* e em *personagens*; ordena os acontecimentos no tempo e constrói entre eles relações de causas, de consequências, de fim, dando, assim, um lugar e um sentido ao ocasional, ao fortuito, ao heterogêneo. Pela narrativa, os homens tornam-se os próprios *personagens* de suas vidas e dão a elas uma *história* [...] o narrativo é o lugar onde a existência humana *toma forma*, onde ela se elabora e se experimenta sob a forma de uma história (DE-LORY´MOMBERGER, 2006, p.39-40).

■ 648 Após o encontro com as duas turmas, organizei uma lista em que as alunas interessadas em participarem da pesquisa colocaram seus dados pessoais como nomes, telefones, e-mails e as possibilidades de horários para a realização das entrevistas. O local combinado para a realização das mesmas foi o próprio prédio da Faculdade de Educação da Universidade, na sala ocupada pelo Núcleo de Pesquisa, o qual a Linha de Pesquisa dos Estudos Culturais em Educação estava vinculada e na qual essa pesquisa de tese estava ancorada. Outro aspecto foi pelo fato de oferecer maior disponibilidade de horários para a realização das entrevistas e mobilidade para as entrevistadas.

Cabe detalhar que as entrevistas envolveram um pequeno ritual, que era iniciado com a apresentação, de minha parte, no momento em que entregava o termo de consentimento, que cada aluna preenchia, assinava, esclarecia alguma dúvida e ficava com uma cópia. Apresentava também uma síntese dos objetivos às alunas, da mesma maneira que o termo de consentimento, com os dados de identificação das entrevistadas e da pesquisadora. Como entrevistadora, organizava e checava o material, gravador e fita, antes das alunas chegarem, e a duração das entrevistas variava muito, mas tendo como uma média trinta minutos de duração. As entrevistas foram realizadas no período compreendido entre os meses de julho e dezembro de 2002, com apenas uma entrevista realizada no início de 2003. Apesar do roteiro básico com as perguntas na proposta de uma entrevista semiestruturada, também constando em um anexo no trabalho final, procurei não manter rigidez na sua sequência e abrir espaço para comentários e questionamentos por parte da entrevistadora e das entrevistadas no sentido de conhecer as narrativas de cada uma das participantes.

No campo das pesquisas (auto)biográficas e narrativas com o uso de entrevistas, Souza (2014) enfatiza que

As disposições construídas num processo de entrevista abrem muitas possibilidades de sentido, formação, compreensão e marcas biográficas da vida entre entrevistador e entrevistado, frente a partilha de experiências de vida e de percursos biográficos vinculados a projetos de pesquisa ou às práticas de formação (2014, p.42).

Em consonância com as palavras de Souza (2014) ressalto também questões intergeracionais das entrevistadas visto que no grupo das vinte participantes da pesquisa encontrei uma aluna que nasceu na década de 40 (em 1947), duas na década de 50 (em 1950 e 1952) e uma na década de 60 (em 1963), sendo que a grande maioria – 15 alunas – nasceu entre os anos de 1976 e 1982. Como entrevistadora, ao conhecer as entrevistadas, as identifiquei como grupo composto de alunas de uma Universidade Federal, com bastante receptividade e acolhida à apresentação da pesquisa e ao convite para participar. Muitas delas tinham vivências em questões de pesquisa por já terem participado já que algumas eram bolsistas de iniciação científica e estavam envolvidas em projetos de pesquisas com professores/as da Instituição, já bastante familiarizadas com a situação de entrevista. Esses aspectos, certamente, foram muito positivos para o encaminhamento e a realização da pesquisa pelo fato da escolha por entrevistas e, de acordo com Sousa e Cabral (2015),

Dado o valor formativo que a entrevista carrega, é importante observar que tal técnica pode significar importante contribuição para a pesquisa. A relevância da entrevista como técnica utilizada nas pesquisas qualitativas é amplamente reconhecida, especialmente nas pesquisas educacionais (SOUSA e CABRAL, 2015, 153).

649 ■

Considero relevante explicitar como me caracterizei como entrevistadora no contexto dessa pesquisa, destacando que me apresentei para o grupo como uma professora de música que havia trabalhado por mais de vinte anos em escolas de ensino fundamental e que nos últimos cinco anos vinha atuando como educadora musical em cursos de Pedagogia. Falei também que estava ali como uma pesquisadora e aluna de um curso de doutorado para realizar as entrevistas e coletar as autobiografias para meu projeto de tese. Não sendo a professora delas, era, portanto, desconhecida da grande maioria das alunas. É evidente que, ao se engajarem como entrevistadas na conversa, elas tinham uma imagem prévia da entrevistadora e uma expectativa em relação ao que lhe seria perguntado. Tais expectativas e imagens foram, possivelmente, modificadas no decorrer das entrevistas.

Nesse momento das entrevistas também solicitava que as alunas escrevessem as autobiografias musicais, pedindo que organizassem as narrativas do que lembravam, sem precisar obedecer a um formato único ou número de páginas e regras a seguir. A elaboração desse material poderia ser manuscrita ou em formato digital e elas me enviariam por email ou entregariam pessoalmente. Esse material foi nomeado de *(auto)biografias musicais* e as entrevistadas colocam um título nos seus escritos, personalizando suas narrativas. Nesse sentido, Souza (2007) argumenta que

Tomar a escrita de si como um caminho para o conhecimento, numa perspectiva hermenêutica, não se reduz a uma tarefa técnica ou mecânica. O pensar em si, falar de si e escrever sobre si emergem em um contexto intelectual de valorização da subjetividade e das experiências privadas. Neste sentido, o conceito de “si mesmo” é, como todo conceito, uma proposta organizadora de determinado princípio de racionalidade (SOUZA, 2007, p. 68).

A escolha dos nomes: Yasmin, Capitu ou Fernanda?

Tão logo as entrevistas foram sendo realizadas, percebi que precisava voltar à sala de aula e pedir que as alunas escolhessem um nome pelo qual gostariam de ser identificadas na pesquisa, pois teriam sua identidade real preservada ao longo do trabalho, nos excertos de falas e trechos das autobiografias. Foi um momento importante como pesquisadora, pois pude conhecer os diferentes motivos que levaram as alunas a escolherem esses outros nomes, como o fato de “gostarem” do mesmo, de fazerem associações entre aquele nome e personagens de livros, filmes e peças teatrais, artistas de cinema, cantoras ou pessoas amigas, além do fato de que algumas relataram que as vezes confundiam seus nomes e eram chamadas por algumas pessoas por esses nomes.

Em relação aos nomes escolhidos pelas entrevistadas para a tese, trago o comentário de Pais (2003), em sua obra sobre a vida cotidiana, na qual o autor pontua que:

O nome é uma denominação distintiva pela qual se conhece uma pessoa [...]. De que maneira as pessoas reagem à tentativa de fixarem a sua identidade por antecipação através de um nome? Que sentimentos de indiferença, rejeição ou aceitação desenvolvem ao nome que têm? (PAIS, 2003, p.12).

Pais prossegue em duas reflexões e destaca algumas abordagens relacionadas à questão identitária e aos nomes das pessoas, possibilitando, desta maneira, fazer uma aproximação com o momento da pesquisa de automeação das alunas. Um outro enfoque relacionado à identificação de falantes nas transcrições e no próprio texto final de uma investigação, neste caso em pesquisas com estudos de linguagem, vem do trabalho de Garcez (2002), em que o autor descreve que essas atividades “que à primeira vista podem parecer resultados de práticas simples e objetivas, envolvem muitas vezes a atribuição de identidade aos participantes da interação”.

Compartilho com as ideias de Garcez e articulo-as com o cenário das entrevistas, tanto no decorrer das transcrições das falas das entrevistadas quanto no momento em que pedi que se automeassem para o trabalho. Destaco que algumas entrevistadas, talvez três, ficaram em dúvida quanto ao nome que escolheriam e não se decidiram naquele momento, enviando posteriormente por e-mail suas escolhas de nomes.

Fica, assim, o grupo já automeado, composto por Aline, Ana, Beatriz, Capitu, Carolina, Eva, Fernanda, Gisele, Isabela, Joana, Liliane, Madalena, Manoela, Márcia, Margarete, Milena, Roberta, Sofia, Viviane e Yasmin.

Organizando os mapas: lendo, relendo e delineando as identidades

Abro esse tópico com as narrativas de Chassot (2012) pois assim como o autor, acredito que ao longo desse artigo

[...] não tenha feito uma narração tradicional, procurei ruínas de narrativas, fiz uma transmissão entre cacos de uma tradição em migalhas, portanto uma renovação das memórias. Talvez tenha guardado na figura do narrador um aspecto mais humilde, muito menos triunfante (CHASSOT, 2012, p.17).

Apresento a seguir as vinte entrevistadas, através de fragmentos de seus ‘mapas’ que construí para visualizar e organizar as narrativas e excertos das autobiografias e entrevistas, para então ter condições de pinçar trechos que considerei significativos e, então, proceder à análise dos materiais num constante exercício de dialogar com os autores. Sei que tais ‘mapas’ também são resultado de uma operação discursiva minha, que consistiu em ler e reler as entrevistas e autobiografias de cada uma várias vezes, detendo-me em alguns trechos e tentando ver as falas mais significativas – ou aquelas que pudessem sintetizar/ressaltar determinados aspectos – a partir de cada questão do roteiro das entrevistas. Em muitos casos, marcava determinados trechos da entrevista para preencher os mapas, voltava ao roteiro e, muitas vezes, logo encontrava algum outro excerto que considerava mais apropriado para dar visibilidade aos fragmentos das memórias e identidades musicais do grupo. Foi um processo de construção e reconstrução constante, assumindo o papel de narradora das narrativas.

O próximo passo foi a organização dos dados com uma diagramação que possibilitasse a apresentação de cada participante, com suas características de identificação, suas especificidades quanto a escolhas musicais em diferentes épocas e espaços e, ao mesmo tempo, permitindo que as recorrências e diferenças nas falas quanto a determinados temas, pudessem ser percebidas, lidas, agrupadas e separadas. Confesso que até chegar a esta diagramação ou ‘desenho dos mapas’, que considerei a mais viável para proceder à análise das narrativas escritas e orais, experimentei e mudei as figuras de lugar inúmeras vezes, ora aumentando para inserir um texto maior, ora diminuindo para retirar ou substituir um excerto.

Considero que esta construção dos ‘mapas’ foi para mim, pesquisadora e também narradora nessa perspectiva de contar, um exercício de garimpar falas e que essa versão certamente corresponde a este meu momento de escrita e reflexão, com meu olhar captando alguns fatos e discursos e deixando de lado outros. Provavelmente em outro momento de reescrita, esses mapas já sofreriam modificações, talvez com acréscimos de falas e até mudança na diagramação e, foi o que realizei para essa reescrita, fazendo uma síntese e deixando que as narrativas das entrevistadas as apresentassem.

Nome	Idade	Memórias musicais
Aline	21	“Quando eu fiz a 1a. comunhão...eu tinha uns dez anos... a gente tinha aula e depois tínhamos de ir para a igreja cantar...eu sabia cantar quase todas as músicas, e adorava cantar...eu até peguei o livrinho da igreja, não sabia o ritmo, não sabia nada. Eu inventava o ritmo e cantava em casa”.

Nome	Idade	Memórias musicais
Ana	22	"Fiz 1a. Comunhão, frequentei grupo de jovens e eu sempre adorava ir à missa, mais <u>pra</u> cantar. Quando Eu soube que cantar é rezar duas vezes, eu fiquei faceiríssima, não é?"

Nome	Idade	Memórias musicais
Beatriz	22	"A música para mim serve como forma de relaxar e expor meus anseios, meus sentimentos. Quando "A música para mim serve como forma de relaxar e expor meus anseios, meus sentimentos. Quando estou triste ouço Rock, pois expresse minha indignação através de uma música em volume alto e é de certa forma agressiva, pois se escutar uma música instrumental posso começar a chorar..."

Nome	Idade	Memórias musicais
Capitu	23	" <u>não</u> sei se era porque eu era do interior ou não, assim, eu fui muito influenciada pelos adultos [...] Então a música Sertaneja me marcou bastante, eu era fã do Leandro e Leonardo! Eu cheguei a emagrecer 15 quilos porque eu coloquei na minha cabeça que ia conhecer o Leandro".

Nome	Idade	Memórias musicais
Carolina	40	"Tenho certeza que cada momento da minha vida tem uma trilha sonora. Se pudesse escutar todas as músicas das quais me lembro, certamente momentos vividos ficariam ainda mais vivos em minha mente. É impressionante como a música, ativa a memória de tal forma em minha mente, que ao fazer tal relato, foi-me possível reviver cada momento destes que falei. Parece que se volta ao passado, revendo até os episódios".

Nome	Idade	Memórias musicais
Eva	22	"Quando eu fiz o meu estágio, eu trabalhei bastante com música. Eu sempre na recreação usava música, quando eles pediam. Eles levavam os CDs próprios <u>pra</u> me mostrar e era sempre utilizado nas aulas [...] Eu quis fazer o contrário do que sempre foi feito por mim".

Nome	Idade	Memórias musicais
Fernanda	27	"Hoje em dia sinto falta de ouvir música. Passo o dia fora entre a faculdade e o trabalho e em nenhum dos dois lugares posso escutar. À noite chego cansada e também não consigo ouvir nada. Bem, (eu) tenho uma mania: tudo eu relaciono à música: fatos, pessoas".

Nome	Idade	Memórias musicais
Gisele	26	"Gostava do balão Mágico, do Jairzinho e da Simony. Eu e minha irmã tínhamos o LP deles que na capa apareciam os dois – ele de terninho e ela de vestido rodado branco – com um fundo azul estrelado e os dois sentados na lua".

Nome	Idade	Memórias musicais
Isabela	25	"Mas acho que a minha vida inteira foi aquela coisa de; momentos tristes ouvir uma música, momentos felizes ouvir outra música. Sempre tinha uma música que lembrava alguma situação..."

Nome	Idade	Memórias musicais
Joana	24	"Walkman também, até hoje eu ainda escuto walkman, principalmente assim se vou ter um dia muito cheio, assim muito longo, eu boto o walkman que é uma maneira de me deixar mais ligada, não me cansar tanto".

653 ■

Nome	Idade	Memórias musicais
Liliane	21	"No entanto quando trabalhei em creche, interessante foi o trabalho para resgatar brincadeiras antigas: "brincadeiras de nosso país". Como não poderia deixar de ser, as brincadeiras de roda vieram com muita força e com elas as tradicionais cantigas que algumas crianças não conheciam".

Nome	Idade	Memórias musicais
Madalena	56	"Quando eu comecei a fazer o normal, eu já não tive assim... não uma lembrança muito boa, porque uma irmã que fazia... nós tínhamos música, mas ela, fez um teste e achou que eu não tinha capacidade pra cantar. Eu desafinava, então a música ficou pra mim, assim, tanto esquecida, pra falar a verdade...eu ficava mais fechada no meu canto".

Nome	Idade	Memórias musicais
Manoela	21	"Na sala de aula, a professora escolhia sempre um disco de alguma história para trabalhar num bimestre ou semestre. Era positivo porque tínhamos sempre uma orientação, mas em compensação, enjoávamos muito rápido por ser somente o que se falava na sala de aula".

Nome	Idade	Memórias musicais
Márcia	53	"Após os 30 anos conheci a "Biodança", foi então que ampliei meu gosto pela música. Comecei até a gostar de <i>samba</i> e <i>pagode</i> . Nesta época comprava CDs de música popular brasileira; a música começa a fazer parte da minha vida, ouvia em casa, no carro e em shows"

Nome	Idade	Memórias musicais
Margarete	51	"O tempo passou de repente e quem estava cantando canções de ninar, era eu, para minhas filhas. Nesta época eu era professora de educação infantil e ensinava a elas todas as canções que cantava com meus alunos: A casa..."

Nome	Idade	Memórias musicais
Milena	21	"Também me lembro da professora que na 1a. série [...] até hoje, eu tenho lembranças bonitas dessa professora, gosto de me identificar com ela porque ela transmitia muito mais do que o currículo, né? Transmitia valores, explorava assim, a criatividade do aluno".

Nome	Idade	Memórias musicais
Roberta	28	"Tinha, quando eu era pequena, e até hoje eu passei <u>pro</u> meu filho, eu tinha um piano que tinha as notinhas, né, aquele bem de brinquedo mesmo...mas tu via que até hoje eu me lembro. Passando <u>pra</u> ele, hoje eu me lembro daquele início do 'Parabéns'".

Nome	Idade	Memórias musicais
Sofia	21	"E, de influência assim da escola, eu me recordo muito pouco, de professora ter trabalhado música em escola... e até hoje eu frequento o mesmo colégio que estudava quando era adolescente. Hoje eles colocam som <u>pro</u> pessoal, para as crianças escutarem, mas na minha época nunca tinha".

Nome	Idade	Memórias musicais
Viviane	21	"Me lembro que às vezes eu me emocionava, cantando. E a minha irmã também, <u>Ela</u> é seis anos mais nova que eu, então ela gostava também. A gente pegava a letra e ficava cantando em casa. Me lembro que ela começava a cantar e chorava. Chorava assim de escorrer lágrimas".

Nome	Idade	Memórias musicais
Yasmin	22	"Eu me lembro que na época o tal do 3 em 1, foi uma coisa...Então meu pai deu um jeito e foi comprar o 3 em 1 e de vez em quando engatava o dele no amplificador para mostrar para a vizinhança que estava feliz da vida".

Narrativas finais

Entre as memórias de Viviane com as letras das músicas entrelaçadas com as emoções e lágrimas, os com as narrativas de Margarete cantando as canções de ninar para suas filhas ou as lembranças de Gisele ouvindo e cantando ao som do *Balão Mágico*, fui chegando ao final destas narrativas, significados e histórias que foram sendo tecidos ao longo desse processo de recontar fragmentos de uma tese.

Assim, narrar é contar uma história para alguém, narrar-se é contar nossa história ou uma história da qual também somos, fomos ou nos sentimos personagens. As narrativas, então, oferecem em si a possibilidade de uma análise, se concebermos análise como um processo de produção de significados a partir de uma retroalimentação que se iniciaria quando o ouvinte/leitor/apreciador de um texto se apropria deste texto, de algum modo, tecendo significados que são seus, mesmo que produzidos de forma compartilhada, e constrói uma trama narrativa própria que será ouvida/lida/vista por um terceiro, retornando ao início do processo (CURY, 2013, p.155).

655 ■

Trago esse excerto do trabalho de Cury (2013) para me auxiliar nas narrativas finais desse artigo, com o desejo de compartilhar com os leitores esses significados produzidos ao longo da tese através das narrativas das entrevistadas.

Na tentativa de juntar os fios desse tear (auto)biográfico, ressalto que após selecionar trechos das falas das entrevistadas na tese, com narrativas de suas memórias musicais impregnadas que subjetividades vividas, de cenas familiares, mescladas com aspectos geracionais visto que havia um grupo de entrevistadas na faixa dos 50 anos e uma grande maioria na faixa dos 20 anos, busquei fazer as finalizações desses movimentos e narrativas. Como havia trabalhado na perspectiva de desenvolver uma análise baseada nas múltiplas leituras do material, compondo um exercício constante de ir e vir, num ler e reler as narrativas orais e escritas, me propus a realizar essa etapa da tese e, desta maneira, poder organizar e descrever como se constituíram e estão sendo constituídas as identidades musicais dessas alunas.

Trago, portanto, nos limites deste texto, alguns trechos que selecionei das autobiografias musicais dessas entrevistadas, como uma apresentação de um grupo musical, com suas escolhas, gostos e lembranças de diferentes momentos da vida, entre movimentos de Biodança e aulas de música, ou entre os sons das músicas da juventude, as letras e os aparelhos de som para reprodução dos discos. Um universo musical eclético, com memórias musicais diversas e imbricadas com as

narrativas de si desse grupo de mulheres que traziam do seu cotidiano musical sonoridades, timbres, ritmos, coreografias, hinos religiosos e melodias românticas.

Considero também importante retomar aqui algumas semelhanças e diferenças que percebi entre as narrativas orais, através das entrevistas, e as narrativas escritas, com as autobiografias, que foram significantes para proceder a análise desse material. O primeiro aspecto que destaco é em relação ao tamanho das narrativas, pois as escritas foram sempre bem mais curtas e sucintas do que as produzidas oralmente. Outra característica que observei refere-se aos textos das autobiografias, que em muitos exemplos desencadearam reflexões sobre questões relacionadas às memórias musicais das entrevistadas. Em algumas autobiografias havia a presença de discursos que analisavam as próprias narrativas de si.

Ao finalizar essas narrativas retorno ao campo da pesquisa biográfica e diálogo com as palavras de Formenti (2013) ao salientar que “as narrativas – orais, escritas, visuais ou performáticas – de sujeitos adultos são geradas e trocadas em específicos contextos e dispositivos relativos à pesquisa, para serem, então, analisadas, organizadas e transformadas em uma “teoria satisfatória”. A autora complementa suas reflexões e ressalta que neste campo emergem proposições “que pretendem transmitir uma maior compreensão das experiências pesquisadas e dos fenômenos aos quais fazem referência” (2013, p.109).

Certamente as condições de produção dessas narrativas foram diferentes. Enquanto, na situação das entrevistas, as alunas eram questionadas diretamente e tinham uma interlocutora presente e atenta (a entrevistadora), na escrita da autobiografia, a interlocução se dava com a imagem da pesquisadora, sem a pressão da troca falada. Acresça-se a isso a maior exigência formal em relação à escrita, exigência essa de que, como universitárias, têm conhecimento.

No rol de lembranças que afloraram ao longo desse processo de movimentos de uma tese, vieram os questionamentos sobre o mundo vivido com as experiências como educadora musical e os desafios com as tentativas de articular relações entre os temas e problemas de pesquisa na perspectiva de buscar uma transcendência nos escritos da tese e as articulações com as práticas vividas. Foram vários ensaios e questionamentos no sentido de começar a compor estes escritos narrativos em um trabalho que revisitava uma pesquisa com narrativas de si, mas tentando manter o foco de ser um trabalho acadêmico, de mesclar e tecer as narrativas desse grupo de vinte mulheres com minhas narrativas de mulher, mãe, professora de música, amiga, irmã, avó, pesquisadora, dentre outras, ancoradas no espaço (auto)biográfico.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

CHASSOT, Ático. **Memórias de um professor - Hologramas desde um trem misto**. Ijuí: Editora Unijuí, 2012.

CURY, Eduardo Guedes. De Narrativas a Análises Narrativas: reflexões sobre a análise de depoimentos em pesquisas de história da educação (matemática). In: ALEXANDRIA **Revista de Educação em Ciência e Tecnologia**, v.6, n.1, p. 143-164, abril 2013.

DELORY-MOMBERGER, Christine. Formação e socialização: os ateliês biográficos de projeto. In: **Educação e Pesquisa**. vol.32, no.2 São Paulo May/Aug. 2006

FREITAS, Denise de; GALVÃO, Cecília. O uso de narrativas autobiográficas no desenvolvimento profissional de professores. In: **Ciências & Cognição**; vol 12: 219-233, 2007.

GARCEZ, Pedro. Transcrição como teoria: a identificação dos falantes como atividade analítica plena. In: LOPES, Luiz. P da M.; CABRAL, Liliana B. (Org.). **Identidade: recortes multi e interdisciplinares**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2002.

FORMENTI, Laura. Identidade, Relação e contexto: Uma releitura epistemológica dos métodos Biográficos. Revista da FAEEDBA – **Educação e Contemporaneidade**, Salvador, v. 22, n. 40, p. 105-117, jul./dez. 2013.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de Vida e Formação Docente**. São Paulo: Cortez Editora, 2004

657 ■

MAFFIOLETTI, Leda de Albuquerque, ABRAHÃO, Maria Helena. Significações acerca de si mesmo por meio de narrativas sobre experiência musical. **Currículo sem Fronteiras**, v. 16, n. 1, p. 42-58, jan./abr. 2016.

PAIS, José Machado. **Vida cotidiana: enigmas e revelações**. Rio de Janeiro: Cortez, 2003.

SOUSA, Maria Goreti, CABRAL, Carmen Lúcia. A narrativa como opção metodológica de pesquisa e formação de professores. **Revista Horizontes**, v. 33, n. 2, p. 149-158, jul./dez. 2015.

SOUZA, Elizeu Clementino. (Auto)biografia, histórias de vida e práticas de formação. In: NASCIMENTO, A. D., HETKOWSKI, T. M., (Org.). **Memória e formação de professores**. Salvador: EDUFBA, 2007.

SOUZA, Elizeu Clementino. Diálogos cruzados sobre pesquisa (auto)biográfica: análise compreensiva-interpretativa e política de sentido. **Revista Educação**. Santa Maria | v. 39 | n. 1 | p. 39-50 | jan./abr. 2014.

Recebido em 18/06/2017 Aprovado em 20/08/2017

NORMAS PARA SUBMISSÕES / DIRETRIZES PARA AUTORES

ouvirOUver é uma revista dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia: Programa de Pós-Graduação em Artes / Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Programa de Pós-Graduação em Música / Mestrado Profissional em Artes. Tem como propósito estimular o debate artístico, científico e pedagógico de questões ligadas à música, artes cênicas, artes visuais e áreas afins. A revista tem periodicidade semestral e são editados dois números por ano.

Não há custos para os autores na submissão e publicação de seus artigos na revista ouvirOUver. / There are no costs to the authors when submitting and publishing their articles in ouvirOUver.

Informamos que todos os textos submetidos à revista ouvirOUver são escrutinados para o impedimento de plágio. / Please be advised that all texts submitted to the ouvirOUver journal are scrutinized for the prevention of plagiarism.

Instruções para submissão de trabalhos à revista ouvirouver

Toda submissão deve ser realizada pelo Sistema de Editoração Eletrônica através do endereço eletrônico: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/index>>

Nesse site há orientações para cadastro de autores para criação de login e senha de acesso.

Condições para submissão

Como parte do processo de submissão, os autores devem verificar a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões só serão aceitas se estiverem de acordo com as normas. O artigo submetido será avaliado pelo Corpo Editorial e de Pareceristas que decidirão sobre sua publicação ou não.

1. A contribuição deve ser original e inédita, e não deve estar sendo avaliada para publicação por outra revista. Caso contrário, justificar em "Comentários ao Editor".
2. A submissão deve adequar-se a uma das Modalidades de Trabalhos: Artigos, Resenhas e Entrevistas.
3. O trabalho submetido (no caso de artigo) deve ter extensão entre 25.000 e 35.000 caracteres com espaços.
4. O trabalho submetido (no caso de artigo) inicia com Resumo, Palavras-chave, Abstract e Keywords. Após o texto do artigo, há a listagens das Referências.
5. A identificação de autoria do trabalho deve ser removida do arquivo e da opção Propriedades no Word, garantindo desta forma o critério de sigilo para avaliação por pares conforme instruções disponíveis no site.
6. O texto deve seguir os padrões de estilo, de formatação, do uso de citações, de inserções de figuras e de uso de referências conforme o TEMPLATE, disponível no site.
7. Todos os endereços de páginas na Internet (URLs), incluídas no texto (Ex.: <http://www.ibict.br>) deverão estar ativos e prontos para clicar.
8. No caso de peças teatrais e partituras: as mesmas deverão estar acompanhadas da especificação do arquivo eletrônico.
9. No caso de partituras: as mesmas deverão estar no formato do Finale.
10. O(a)s autor(a)(es) devem declarar estar ciente(s) de que os trabalhos que venham a ser publicados na Revista ouvirOUver são de responsabilidade do(s) próprio(s) autor(es), inclusive quanto à correção ortográfica do texto, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista ouvirOUver, à EDUFU ou à Universidade Federal de Uberlândia.

Modalidades e instruções para a preparação dos trabalhos para submissão.

1. ARTIGOS:

Os artigos deverão ser inéditos; apresentar uma questão de pesquisa na área estudada; explicar os objetivos da investigação bem como as fontes e pressupostos teóricos; abordar os resultados e conclusões advindos do processo investigativo. Os textos deverão ter de 25.000 a 35.000 caracteres com espaços, incluindo todas as informações adicionais (resumo, palavras-chave, dados do autor, legendas, etc.). As normas para artigos estão disponíveis no template no site.

2. RESENHAS:

Referem-se a análise e comentários de livros, espetáculos, exposições, filmes e/ou outros trabalhos. As obras devem ter sido publicadas (ou exibidas), no máximo, há dois anos no Brasil ou quatro para publicações (ou obras) internacionais, ou de títulos esgotados e com reedição recente. Deverão iniciar com a referência bibliográfica do texto ou trabalho resenhado. As resenhas deverão ter até 05 páginas. O uso de fontes, alinhamentos e referências seguem o modelo de artigos apresentado no template disponível no site.

3. ENTREVISTAS:

Entrevistas com artistas (ou grupo de artistas), profissionais ou acadêmicos atuantes na área de Artes que versem sobre tema atual na sua área de atuação. As entrevistas objetivam obter relatos e expor as ideias do(s) entrevistado(s), como também explorar e problematizar, junto com ele(s), a complexidade do debate sobre a questão abordada.

Na entrevista deve constar o nome do(s) entrevistado(s) e um subtítulo que abarque o assunto. A parte introdutória da entrevista, de até 30 linhas, deve conter uma apresentação breve do entrevistado, as razões que levaram o entrevistador a entrevista-lo sobre o tema em pauta e a circunstância da entrevista. O entrevistador poderá também situar seu lugar de fala e interesse sobre o assunto. (Na fase de submissão pede-se não identificar o entrevistador).

Os textos em forma de perguntas e respostas, deverão ter de 10 a 15 páginas (ou de 15 mil a 30 mil caracteres com espaço). Na primeira página, deve constar um resumo (de 500 a 1200 caracteres com espaços e não exceder 12 linhas) com a perspectiva sucinta do(s) tema(s) exposto(s) pelo(s) entrevistado(s). O uso de fontes, alinhamentos tanto para a entrevista como para o resumo, abstract, palavras-chave e referências seguem o modelo de artigos apresentado no template disponível no site. Junto à submissão deverá ser anexado o Termo de Autorização de publicação assinado pelo entrevistado. No caso de aceite, o termo de autorização de uso de imagem e conteúdo de entrevista assinado pelo entrevistado deverá ser enviado pelo correio.



A revista está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Contato:

Revista ouvirOUver Contato: ouvirouver@gmail.com Telefone 34 32394424

Revista dos Programas de Pós-graduação do Instituto de Artes

Universidade Federal de Uberlândia - Avenida João Naves de Ávila, 2121 / Bloco 3E / 130
Campus Santa Mônica - 38408-902 – Uberlândia – MG