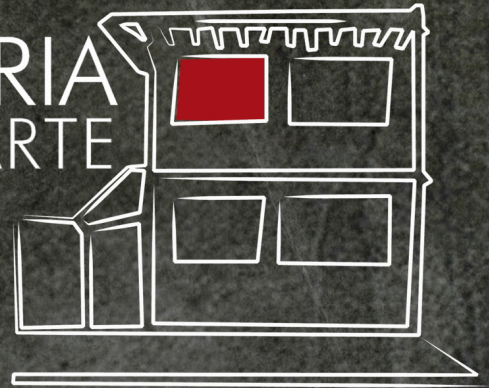


REVISTA
CASAGALERIA
OFICINA DE ARTE
NÚMERO 1 ANO 1



AZEITE DE LEOS
E OTAVIO ZANI
EXPOSIÇÃO:
FRESTAS, FENDAS
E IMPERMANÊNCIA

*RELATO PROJETEMOS, ENTREVISTA COM O ARTISTA VISUAL
LUCAS BAMBOZZI*

*DOCUFICÇÃO, SOBRE O QUE É O FALSO, CÓPIA, REPRODUÇÃO
E FALSIFICAÇÃO NAS ARTES*

ESPAÇO URBANO: TERRITÓRIO DE INTERATIVIDADE

O SUBLIME: DO ROMÂNTICO AO CONTEMPORÂNEO



PINTURA ENCÁUSTICA

TÉCNICA MILENAR!

ARTE COM CERA DE ABELHA

POR ANA CARMEN NOGUEIRA

www.anatellie.art.br

Cursos:

- Presencial
- Online

Loja virtual com:

- Encáustica básica
- Encáustica pigmentada
- Insumos em geral
- Ferramentas

📍 R. Campevas, 313 – Ap.21
Perdizes - São Paulo, SP

☎ 11 99917 8097

✉ anacarmenn@gmail.com

📺 /EncausticaAnaCarmenAtelie

📷 /anacarmenart





Casagaleria e Oficina de Arte Loly Demercian traz ao público, no mês de julho, duas grandes novidades que estão em consonância com o que há de mais atual em artes visuais, quais sejam: uma revista virtual e exposição virtual em 3D.

A revista, na plataforma *Issuu*, facilita o acesso aos novos rumos da arte contemporânea para estudiosos do tema, apreciadores, compradores e colecionadores. Ela trará artigos ligados às artes em geral, textos críticos e as trajetórias e pensamentos poéticos de diversos artistas, que motivam a investigação sobre a materialização do espaço expositivo, com a reinvenção de um novo ponto de encontro com a arte, estabelecendo critérios relacionais e comunicacionais, cujos conceitos propiciarão uma nova visão de pesquisa decorrente da junção entre o novo e o velho, por meio da experiência do real, com a compreensão do processo de construção criativa da experiência desses mesmos artistas e curadores de arte.

Para tanto, contaremos também com a preciosa colaboração de diversos e renomados profissionais que dedicam sua vida ao estudo e implementação da arte contemporânea.

Nessa sua primeira edição, a publicação apresentará a exposição virtual "**Fresta, Fenda e Impermanência**", na *Casagaleria*, com os artistas Azeite de Leos e Otavio Zani. Com texto crítico das curadoras Carmen Aranha e Loly Demercian, assim como textos de amigos falando sobre os artistas que apresentam suas séries. O artigo da profa. Dra. Vanessa Lopes e colaborador Lucas Bambozzi: **Relato Projecemos**, entrevista com o artista visual Lucas Bambozzi, fala de sua experiência sobre coletividade, traça a ação percebida pela vivência. E é essa codificação de diferentes percepções do objeto que configura a construção da linguagem visual, isto é, o objeto percebido.

Assim como texto do artista visual e professor e pesquisador Antônio Cavalcante, sobre **O Sublime : do romântico ao contemporâneo**, reflexão e comentário sobre o valor de uma leitura recuperando o conceito eminentemente romântico na filosofia estética do Sublime em viés de aplicabilidade contemporânea; e da pesquisadora e doutoranda Thais Novaes de Curtis, discutirá, no texto **Docuficção**, sobre o que é o falso, cópia, reprodução, falsificação das produções culturais. E por fim, artigo do professor e pesquisador Lucas Gervilla e Professora Doutora Roseli Demercian, sobre **Espaço urbano: território de interatividade**. Serão analisados os deslocamentos e os movimentos híbridos do vídeo, tentando justificar porque ele é um hipertexto.

Para a efetivação da exposição em 3D, contamos com Sergio Venâncio, que cuidará do serviço de Tour Virtual 360º, envolvendo a produção e publicação de ambiente online, onde o visitante poderá navegar por uma simulação do espaço da Casagaleria, produzido por meio de fotografias 360º e tecnologia Marzipano.

Loly Demercian/ 2020

CASA GALERIA
oficina de arte
Rua Fradique Coutinho, 1216
Pinheiros
Fone: 3849 9620
www.casagaleria.com.br

**EDITOR DE ARTE & CULTURA
E CURADORIA**
Loly Demercian

REVISÃO
Carolina Demercian

FOTOGRAFIA
Catarina Rojas Francia

COMERCIAL
www.loja.casagaleria.com.br

DESIGN GRÁFICO
Sueli Rojas

COLABORADORES
Antônio Cavalcante,
Carmen Aranha,

Lucas Gervilla,
Thais Novaes de Curtis,
Vanessa Lopes

CasaGaleria e oficina de arte Loly Demercian
 casagaleria_oficial
 CasaGaleria e oficina de arte Loly Demercian
 @Casagaleria Loly

sumário

ACERVO 6

ENTREVISTA 8

#PROJETEMOS EM TEMPOS
DE PANDEMIA
COM O ARTISTA LUCAS BAMBOZZI

ARTIGO 1 14

ESPAÇO URBANO:
TERRITÓRIO E INTERATIVIDADE

ARTIGO 2 22

DOCUFICÇÃO

OPINIÃO 28

O SUBLIME:
DO ROMÂNTICO
AO CONTEMPORÂNEO

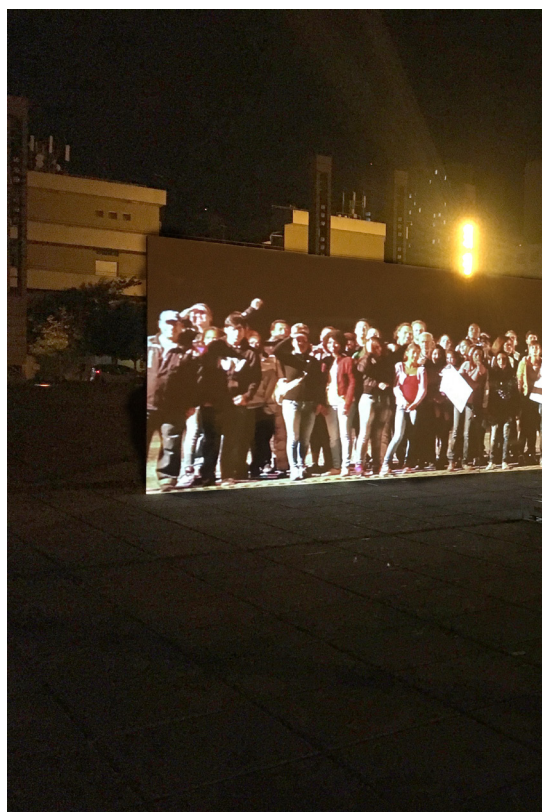
CAPA/EXPOSIÇÃO 32

FRESTAS, FENDAS E IMPERMANÊNCIA
AZEITE DE LEOS E OTAVIO ZANI

ENSAIO 54

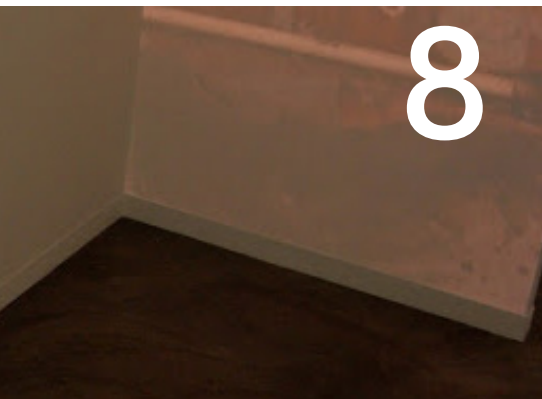
O OFÍCIO DO POETA*

FOTOGRAFIA 60



60

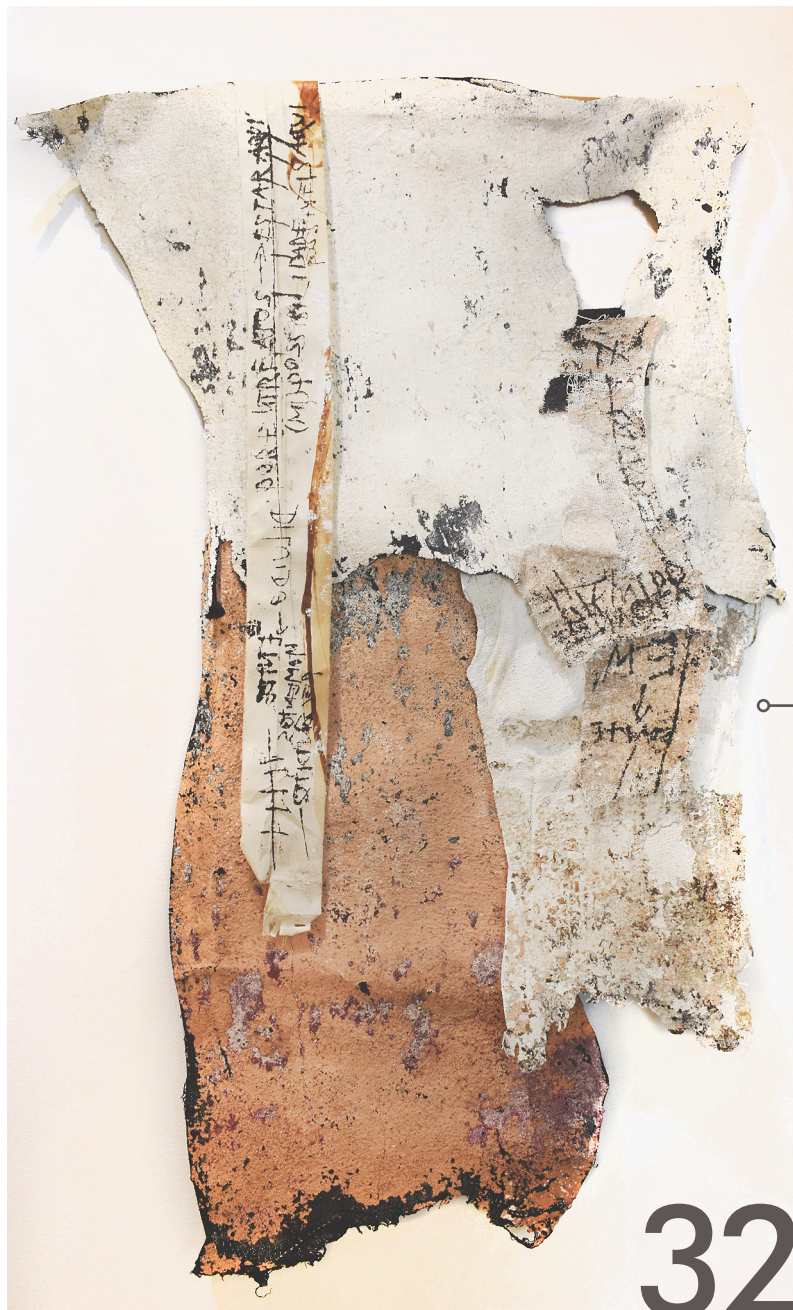




8



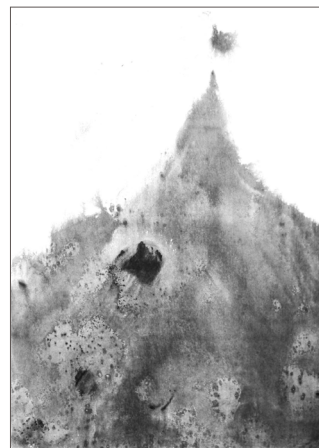
14



32



22



acervo

Flerte
MAURITY DAMY
Técnica: Mista s/ algodão
Tamanho: 130cm x 130cm (aprox.)
Ano: 2015





#PROJETEMOS EM TEMPOS DE PANDEMIA

ENTREVISTA COM O ARTISTA LUCAS BAMBOZZI

VANESSA LOPES

O coletivo Projetemos entra em cena na quarentena como uma nova estratégia de resistência artística no espaço público. Atuando dentro de uma estética ativista, o grupo de projetionistas autônomos ganhou força, tornando-se uma referência na ocupação de arquiteturas urbanas durante os meses de isolamento social decorrentes da pandemia do novo coronavírus. De dentro de casa, as projeções passaram a ganhar as ruas em diversas cidades, explorando possibilidades visuais do lado de fora e suas reverberações nas redes.

Com o slogan “a revolução será projetada”, Projetemos já se estabeleceu em diversos pontos dos territórios nacional e internacional, sempre orquestrando coletivamente a exibição layouts originais relacionados com as pautas progressistas. Todas ações são articuladas em grupos de WhatsApp e difundidas com a hashtag #projetemos por meio de posts no Instagram. Diariamente, sempre depois do pôr do sol, os integrantes têm um encontro marcado para a projeção de conteúdos coordenados. Assim, paredes de prédios, muros e árvores ganham um novo significado, passando a existir enquanto superfícies projetáveis, como telas expandidas para a veiculação peças gráficas de design ativista em torno de temas sobre saúde pública, meio ambiente, luta por direitos, igualdade, entre outros.

Por meio de postagens em redes sociais, foi possível identificar o artista multimídia e pesquisador **LUCAS BAMBOZZI**, que confirmou ser um colaborador do projeto. Conversei com ele a fim de colher informações sobre os modos de produção empregados na rotina do coletivo. Com um trabalho artístico autoral fundado na linguagem do audiovisual, Bambozzi atua há cerca de 25 anos na cidade de São Paulo, onde também é professor no curso de Artes Visuais na FAAP; no pós-graduação em Música e Imagem na Faculdade Santa Marcelina; ministra cursos junto ao MOLA com o artista Fernando Velázquez e, mais recentemente, se tornou doutor em Ciências pela Faculdade de Arquitetura

e Urbanismo (USP) com a pesquisa “Do invisível ao redor: arte e espaço informacional”.

Em uma entrevista concedida no dia 29 de junho via WhatsApp, Bambozzi respondeu algumas perguntas relacionadas à cadeia produtiva do *Projetemos*, ou seja, sobre os fluxos constitutivos que atravessam a criação, a produção e o compartilhamento das intervenções visuais. Seu relato oferece ao leitor um panorama detalhado dos bastidores do projeto, a partir de uma visão pessoal sobre o funcionamento do coletivo.

Descreva sua participação no Projetemos?



Eu fui convidado para entrar na lista de WhatsApp do *Projetemos* e de alguma forma me vi fazendo parte. A gente passa a fazer parte de um grupo nem sempre por alguma formalidade, mas quando começa a contribuir em algo. Vários participantes do grupo já vinham fazendo projeções há um bom tempo. Pelo meu lado, eu estive sempre envolvido com algum tipo de projeção, algum tipo de mapeamento, algum tipo de imagem projetada, quase sempre de forma atípica. Então, as projeções em espaço público de grande escala me interessavam e eu já vinha fazendo algo assim. Eu não fui chamado por isso, porque na verdade a maior parte do grupo nem me conhecia e alguns ainda não se conhecem, não conhecem uns aos outros. Mas fui colocado no grupo algumas dessas atuações (instalações para fachadas como o projeto Multidão de 2006 a 2013, videomappings através do projeto Labmovel). De forma parecida, outros tem histórico parecido e vão sendo inseridos no grupo e colaboram de algum forma. Quando eu entrei tinha cerca de 120 nomes e hoje tem 187, creio. E essa lista, ela cresce. Há um desejo de que ela se expanda e isso é muito interessante, porque não é um grupo que busca um exclusivismo, mas sim pretende se expandir e agregar cada vez mais pessoas que não são exatamente do meio das projeções. Tem várias pessoas que estão ali, que começaram basicamente porque tinham um projetor dentro de casa, apontando para fora e fazendo projeção com Power Point, com Photoshop, com o Preview, com o visualizador de fotos, mas isso acho que é uma questão mais pra frente, tá dentro das suas perguntas. Voltando, a minha participação no *Projetemos* então é como a de todos estes outros. Mas eu venho também fazendo parte de um núcleo do *Projetemos.org* que tenta buscar formas de apoio, for-

mas de continuidade e de reconhecimento do projeto em termos mais históricos, artísticos, acadêmicos, de pesquisa e de uso das mídias, como uma marco no uso das mídias dessa forma. Então, a minha participação no *Projetemos* ela é também um pouco uma forma de refletir e pensar o próprio *Projetemos*. Não fui convidado pra isso, mas fui me tornando parte, me juntando a um grupo que gosta e que tem interesse em discutir a condição atual em que estamos, o ativismo através das projeções, ou seja, o próprio *Projetemos*.

Como funciona a articulação do projeto? Quantas pessoas estão envolvidas?

Na resposta anterior eu já mencionei um pouco isso, mas queria corrigir. Acabei de conferir na lista de WhatsApp e agora são 203 participantes. Nessa lista grande são colocadas as pautas de cada dia. Isso não tem uma hierarquia, alguns que se sentem mais imbuídos de conduzir a coisa sugerem no dia a dia, mas pode vir alguém e sugerir uma outra pauta e essa pauta ganhar uma relevância maior. Essas pautas surgem de acordo com as urgências ou dias de celebração ou acontecimentos na área política e cultural e sempre sendo trazidas dentro da ótica de quem trabalha com cultura e arte. Existe um outro grupo menor, o *Projetemos.org*, que surgiu para a redação de um manifesto, para discutir como o *projetemos* se posiciona, como o *projetemos* se enxerga e se vê. Este grupo que eu mencionei na resposta anterior, é formado por 30 pessoas no WhatsApp. Mas a parte fundamental é o acontecimento fora desse grupo, a partir da atuação dos mais de 200 participantes e em grande parte, a forma como isso reverbera no espaço público. Eu coloco esse es-

paço público não só como a rua, as fachadas, onde tem algumas fachadas que são muito pouco vistas pelo entorno e tem fachadas de enorme visibilidade. Todas essas fachadas, todas essas projeções vão acontecer dentro do Instagram ou de outros canais do *Projetemos* nas redes sociais (Facebook, Youtube e Twitter, em menor escala). O acontecimento dentro do Instagram pode ser também considerado um espaço de circulação e um espaço público. O que se discute envolvendo a rede é também esse acontecimento fora, no Instagram. Então as discussões se dão a partir de uma pauta, no dia a dia mesmo. Existe um Drive onde são colocadas as “artes”, os gráficos ou alguns vídeos, algumas telas, algumas cartelas, cards, que são diferentes nomes pra mesma coisa, que é uma foto que vai ser projetada. Como muitos desses projetores não são de grande potência, eles são projetores de médio porte, valoriza-se muito uma imagem mais simples, tipicamente com fundo escuro, um texto em escrita clara. Geralmente é branco sobre o fundo negro conjugado a animações mais simples. Mas tem de tudo, pois no grupo participam cartunistas, desenhistas, pessoas ligadas ao mundo do design gráfico, tem videoartistas, cineastas, tem muita gente que contribui com alguma arte em relação a algum determinado tema e todos e todas se tornam de alguma forma VJs da noite no Brasil, com uma liberdade e uma determinação muito grande em colocar nas maiores paredes possíveis, suas mensagens, seus recados. Então as pessoas podem usar isso à vontade, às vezes creditando no Instagram de quem é aquela arte e às vezes não, deixam com que a coisas fique no coletivo, só o @projetemos ou o #projetemos mesmo, que são utilizados para identificar que tudo faz parte de um movimento de fato coletivo.

Quais as necessidades técnicas e quais são as redes utilizadas na ação?

Acho que esta pergunta mistura duas coisas de ordem diferente e a segunda parte dela, a rede, eu já mencionei na anterior, que é o Instagram, mas eu posso expandir aqui. As necessidades técnicas variam muito! Tem VJs com projetores de 5, 10 mil ANSI lumens. Mas o que conta é de fato a disponibilidade e criatividade de transformar esse equipamento em uma ferramenta. Tem pessoas que estão projetando com projetores com 2.500 ANSI lumens até 3.500, que são projetores considerados de custo médio para baixo (no Brasil tudo o que é em dólar atualmente é na verdade de custo alto). De todo modo, eu não diria baixo, estamos falando de custos que equivalem a uma TV típica de 50 polegadas que a maior parte das famílias quer ter na sala. Mas que no caso dessa turma as pessoas preferem ter um projetor em casa, que é um equipamento que pode ser bem versátil, que pode atingir uma tamanho de tela mais imersivo. Então essas pessoas estão colocando seus projetores na janela. Muitas têm uma parede diante da janela, uma fachada cega ou uma empena em que as janelas ou as linhas arquitetônicas não atrapalham tanto. Tudo isso acaba se tornando um tipo de tela possível. As pessoas que tem uma superfície mais lisa podem se ocupar menos com os malabarismos de ajustes da imagem. Em uma superfície mais lisa e clara que não está num ângulo difícil, está em perpendicular, então fica mais fácil. Para quem vê da janela uma parede com um ângulo complicado, com muitos recortes na superfície, tem que desenvolver algum tipo de habilidade técnica para mapear isso, pra corrigir essa perspectiva, essa angulosidade. Isso requer algum software ou apli-



O espaço entre nós e os outros (2011)

cativo. Os aplicativos geralmente tem uma licença com um custo relativamente alto, em dólar. Mas existem algumas ferramentas *online* que fazem isso também. Você carrega a imagem por um browser, faz o upload dela num servidor que permite corrigir os cantos, basicamente correção de perspectiva ou de orientação vertical/horizontal mesmo, não exatamente um mapeamento mais complexo. Os programas mais conhecidos que fazem isso, por exemplo o MadMapper ou o Resolume Arena, existem para PC e MAC, com alguns equivalentes para LINUX como o Lives ou o MapMap. Estar num grupo ajuda com que as pessoas encontrem alternativas para rodar esses *software*, ou para conseguir licenças coletivas. Esta é a função de existir um grupo que começa a pensar em como reverter os méritos e a visibilidade do grupo e de suas ações para algum recurso financeiro que possa ser compartilhado e eventualmente possa beneficiar esses 203 que estão hoje, nesse momento, dia 29 de junho, na rede, no WhatsApp trocando ideias.

Como faz para participar? Existe alguma regra?

A princípio todos parecem ser bem-vindos, uns indicam outros, uns pedem para outros serem inseridos, a partir de uma proximidades estética, de uma pesquisa que cruza um com o outro, alguém que se entusiasma e também comprou um projetor ou alguém que vem participando da rede ou alguém que tá querendo aprender, que quer ajudar. A regra mais explícita é a afinação política, basicamente. Existiam iniciativas anteriores ao *Projetemos* que hoje fazem parte do *Projetemos*. Havia pessoas que estavam avulsamente fazendo coisas com projeção em grande escala e hoje estão ali inseridas fazendo parte desse guarda-chuva, dentro da hashtag #projetemos. Mas se há uma regra é a de que não há ali um pensamento retrógrado de direita. Qualquer pessoa que apresente algum pensamento anti-direitos, anti-democracia, que se manifeste contra pautas progressistas, com alguma tonalidade racista ou homofóbica, isso gera uma discussão, um posicionamento, e fatalmen-

te uma exclusão. Já houve casos de alguns que foram retirados, porque pareciam estar ali como intrusos. Então isso é claro. A afiliação mais a esquerda é um critério de união, pois é nesse campo político em que se pensa a coletividade e o estado de bem estar social, não nos campos neoliberais. Existe como pauta contínua pensar as macro e micro-políticas: a política ecológica, em relação às classes desfavorecidas, minoritárias, étnicas, em questões indígenas, o que é essencialmente um conjunto de pautas da esquerda e não da direita – sem falar da direita fascista que é um campo inaceitável. O pensamento neoliberal não é bem-vindo. Qualquer pessoa que se afine com Trump ou com Bolsonaro não é bem-vinda, essa é uma regra muito clara e muito básica - e deveria ser algo claro pro mundo hoje. Apesar de ser muito nítida, pelo próprio teor das projeções, há que se ter um cuidado ao colocar isso para que não seja interpretado como um antro de *maconhista-comunista* (sic), ou outras classificações que a ignorância produz hoje.

Quantas cidades participam do projeto?

São mais ou menos 40 pontos de projeção. Alguns falam em mais, porque tem pessoas que projetaram poucas vezes e depois desistiram ou não funcionou tão bem. Esses pontos estão espalhados em várias cidades do Brasil. Tem uma concentração em Recife, São Paulo, Brasília, Rio, Porto Alegre e Belo Horizonte, que são pontos bastante ativos e fortes, com pessoas muito aguerridas, muito dedicadas. Mas tem também Ribeirão Preto, Maringá, Belém do Pará, Salvador e cidades menores. O Denilson Baniwa, por exemplo, entrou no grupo e deve experimentar projeções junto a comunidades indígenas lá na Amazônia. O grupo *Barreira Y*, que realiza ações em

apoio ao povo Yanomami, está hoje inserido e acolhido pelo Projetemos. Existem também braços de outras redes ligadas a iniciativas correlatas. O “ele não” de 2018, por exemplo, foi uma afirmação de princípios contra a política retrógrada hoje instaurada, junto da campanha eleitoral em que vários de nós estiveram envolvidos. Essas ações estiveram em consonância com outras no Chile, na Argentina e na Colômbia. De alguma forma, formou-se uma rede latinoamericana. Existem pessoas que moram fora do país e que projetam de lá, fazendo parte do *Projetemos* de Barcelona, Nova York e Berlin, então isso se expande.

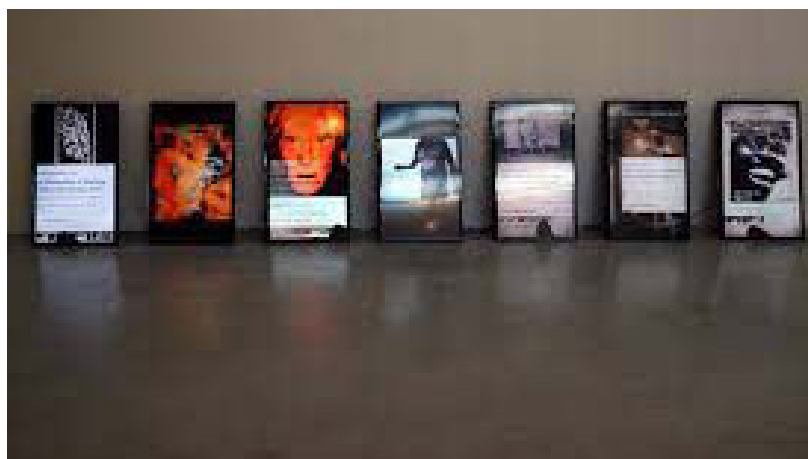
Como o conteúdo é gerenciado no IG? Quem cuida disso?

O Instagram é atualmente o maior canal de divulgação. Geralmente tudo que se projeta no dia vai parar no Instagram, no feed ou muita coisa vai também pro Stories do IG, mas isso é replicado nos canais e nas redes pessoais no Facebook e um tanto no Twitter. Ainda ontem dentro desse grupo menor falávamos sobre a criação de um site, de que tipo de informação oficial deveria ter e da participação em editais para consolidar esse material de

acervo, dessa produção de imagens que é diária.

Na sua opinião, qual o impacto das projeções no espaço público?

Isso tá muito ligado a projetos que eu venho fazendo com projeção desde *Multidão*, que se iniciou em 2006, quando eu fiz um projeto para um espaço semi-público, na verdade um espaço transitório, no SESC Pinheiros, com um grupo de uma multidão que tentava entrar dentro do SESC e desistia. Eu utilizei a fachada de vidro está entre o jardim (que está na rua e que não tem cercas) e o espaço interno do SESC, o que gerou uma ambivalência de sentido. O que vai pro espaço público é sempre muito potente porque as pessoas absorvem isso cada qual ao seu modo, sem uma diretriz que às vezes se dá dentro de um espaço museológico, onde você recebe um folheto, é direcionado para aquele pensamento. No espaço público cada um faz a leitura que imagina e também as pessoas registram isso segundo seus próprios ângulos, segundo seus próprios critérios e isso repercute de outra forma. Como já mencionei, essas projeções nesse período de pandemia estão sendo vistas por quem está



Publicado em: & Coleção Particular [de bolso] . 2016

dentro de um carro de passagem ou por quem está nas janelas olhando pra fora. Estar dentro olhando para fora virou um certo arquétipo, uma condição típica da Covid-19. Isso ressoa, mas há que se lembrar sempre, que as ações do *Projetemos* se iniciaram junto com os painéis, em protesto contra as atitudes do governo diante da Covid-19, diante desta postura totalmente irresponsável de não informar a população sobre o que deve ser feito em termos de saúde pública. Já que o Ministério da Saúde, que ficou de mãos atadas em parte por conta da própria diretriz do presidente, que mudou 2 vezes de ministro e ainda hoje não há um ministro de fato, que seja da área, que seja ao menos técnico, que possa afirmar assertivamente o que deve ser feito pela saúde pública e as normas que devem ser adotados – pois seguem uma visão grotesca de ser contra tudo que seja política pública – , o *Projetemos* assumiu como uma de suas responsabilidades a informação do essencial para as pessoas. Isso contrasta naturalmente com o pensamento do atual governo, de que devem favorecer acima de tudo o privado e seus interesses econômicos, e não as vidas das pessoas - incluindo os tubarões que estão em volta da política pública, ou do que ainda existe de resquícios dela. O impacto das projeções foi muito importante para refletir isso, para informar a população, para poder gerar um impacto de que há algum outro pensamento que está sendo disseminado e propagando por cidadãos comuns. O grande impacto é este, de termos um cidadão comum falando como cidadão comum e para o cidadão comum. Houve outros momentos de grande impacto também, quando começou a repercussão em mídias *mainstream*, em canais de televisão de grande alcance, no jornal das 20h de várias redes, mas especialmente

o *Jornal Nacional* que passou a dar uma atenção a isso, o *Fantástico* e jornais do mundo todo, *New York Times*, *Washington Post*. O projeto começa assim a circular internacionalmente e ter um impacto muito grande a partir de uma insatisfação que está ali. Essa insatisfação que talvez seja 70% ou mais ou menos, ela está tendo um impacto, ela vai se reverberando para além do Instagram.

Que projeção você considera marcante até o momento? Por que?

O maior impacto foram exatamente essas projeções de informações para o público: “se puder fique em casa”, “salve o SUS”, “o SUS é importante”. A saúde pública é de fato o mecanismo ainda sobrevivente nesse governo, que tem segurado a onda nessa situação toda. Então essas projeções têm tido um poder de reverberação muito grande. São políticas? São, porque nesse momento a política parece ser contra a própria população, a grande política que vem de Brasília, ela não pensa nessa grande maioria que sofre com a desinformação, continua propagando desinformação. Então as projeções passaram a afirmar o tipo de informação que deveria ser passada adiante e que, sendo colocada de maneira criativa e espontânea, foi bastante comumente. E pra mim, trabalhando com vídeo desde o final dos anos 80, isso une pensamentos de toda uma vida ao frescor de um contexto de es-

pontaneidade. Claro, eu fiz bastante coisa nesse período todo, projetei em muitos tipos de superfícies, me vi fazendo ativismo com projeções, me vi cirando *Multidões* para serem projetadas e agora vejo a turma do *Projetemos* fazendo circular algumas dessas “minhas multidões”. Isso coloca as ideias num outro nível. Recentemente estamos projetando material ligado ao grupo *Barreira Y*, mencionado anteriormente. São projeções com imagens da fotógrafa *Claudia Andujar*, com frases do *Davi Kopenawa* que alertam sobre a condição do território *Yanomami*, cercado por garimpeiros e pela Covid-19. Há notícias de que já existem na região mais de 20 mil garimpeiros, algo equivalente a população *Yanomami* remanescente. Projetar então, revela hoje, uma forma de ecoar resistências. Situações como essa, que replicam e multiplicam ideias sempre vão me tocar. ■



VANESSA LOPES

Doutora em Comunicação e Semiótica | PUC-SP e membro do Grupo de Pesquisa em Comunicação e Criação nas Mídias - CCM | COS | PUC-SP e do Movimento Alterciência - DIVERSITAS | USP . É artista, pesquisadora e articuladora cultural. E-mail: hieia@me.com.

SUELLI ROJAS



ILUSTRAÇÃO
DESIGNER GRÁFICO
f SUELY ROJAS
WWW.SUELIROJAS.COM.BR

ESPAÇO URBANO: TERRITÓRIO E INTERATIVIDADE

ROSELI C. M. R. DEMERCIAN
LUCAS GERVILLA



Fig. 01: Obra "Multidão" (2013), de Lucas Bambozzi na Virada Cultural 2013. Fotografia cedida pelo artista.

A arte do século XXI se baseia na realidade simbólica e das relações sociais, bem como na narrativa, isto é, como se vê o mundo. Nesse sentido, não tem como foco apenas o objeto, mas o processo desse objeto, que é descontinuado das práticas dos conceitos tradicionais.

Como a arte deve ser necessariamente percebida, ela é construída e formatada inicialmente na apreensão das coisas pelos sentidos. Essa sua peculiar arquitetura se evidencia no chamado mapa virtual, que deve ser produzido todos os dias, pelo excesso de informações que ele contém. A arte contemporânea com sua linguagem híbrida, isto é, a video-

arte, potencializa a interatividade na rede cognitiva. As modalidades computadorizadas de multimídia ou hipermídia apontam hoje para a possibilidade de uma gramática dos meios audiovisuais e também para a necessidade de novos parâmetros de leitura por parte do sujeito receptor.

A segunda parte do trabalho propõe uma investigação mais concisa



de exemplos específicos em termos de instalações e exposições, como a série “Multidão” de Lucas Bambozzi e “Masp.etc.br”. Estes exemplos foram selecionados devido ao seu dinamismo e interação com a pluralidade de ambientes, bem como com o público. Em conclusão, as complexidades atuais que se encontram representadas na arte podem ser

ainda mais enriquecidas e desenvolvidas em termos estéticos quando a obra se encontra livre para ocupar espaços de exposição não tradicionais e fluir através da amplitude urbana como um componente orgânico da sua vida conceitual e material, em vez de permanecer confinada a espaços canônicos como as galerias e instituições culturais.

1. INTRODUÇÃO

A arte do século XXI se baseia na realidade simbólica e das relações sociais, bem como na narrativa, isto é, como você vê o mundo. Nesse sentido, não tem como foco apenas o objeto, mas o processo desse objeto, descontinuado das práticas dos conceitos tradicionais de arte.

Vista como um meio da comunicação de ideias e informação – até porque a arte não pode mais se desvincular do espaço e tempo (um interfere no outro) – para compreender o seu tempo, ela está centrada na continuidade das coisas. Lembre-se, v.g., a Bienal de São Paulo de 2016, intitulada “Incerteza Viva”: a ideia que norteou essa edição, segundo a curadoria, foi a busca de uma reflexão sobre as condições atuais da vida, usando a arte contemporânea para abordar noções de incerteza. Temas ecológicos e desgastes ambientais – como o aquecimento global – além de questões indígenas, de gênero e de assuntos como migrações e instabilidades econômicas e políticas, foram alguns dos pontos de partida para a criação das obras de arte, reforçando a ideia de que o ambiente onde o artista está inserido influencia em sua criação.

Os espaços de mediação, ou seja: o ocupar, preencher o espaço, apoderar-se dele, como utilização de espaços públicos (universidades, praças, parques etc), com objetivo de chamar atenção para problemas sociais e culturais, ou simplesmente aguçar as percepções por meio da estética.

Só à título de exemplo, na VII mostra 3M de arte, no Largo da Batata em São Paulo (realizada de 03 de novembro a 03 de dezembro de 2017), a arte tomou conta do espaço público, espaço de passagem, espaço de convivência, espaço de arte.

artigo 1

Em sua 7ª edição, a *Mostra 3M de Arte Digital* buscou maior conexão com as pessoas e com a cidade. Em razão disso foi instalada em espaço público, ampliando seu caráter democrático e o acesso aos bens artísticos e culturais.

Os artistas visuais Giselle Beiguelman, Alexis Anastasiou, Guto Lacaz, Gisela Motta e Maurizio Zelada discutem a banalização da arte, a mobilidade, e o contato com a cultura eletrônica, os *mapping*, mapeando a cidade com projeções.

Essas ocupações são manifestações da própria sociedade dando sentido ao contexto visual do artista. Dessa forma, a arte se situará no contexto das visualidades culturais. O contexto, como mencionado, pode ser compreendido como um tecido no qual as coisas surgem em nosso horizonte de significados; nossa vivência vai escolhendo sentidos nos objetos estéticos enredando-nos.

Pode-se criar uma metáfora ao dizer que conhecimento visual de mundo se forma em um tecido de tensões, algumas codificadas visualmente, outras apenas oferecendo certos indícios de codificação. (ARANHA, CANTON, 2011, p.43).

Essas situações fazem com que cada trabalho tenha uma especificidade relacionada ao lugar onde ele é realizado, ou seja, uma *site-specificity* (KAYE, 2000:02).

Site-specificity é o conflito que tenciona a relação entre o artista e o lugar escolhido. Cada lugar apresenta as suas particularidades, seus desafios. Nem sempre o artista irá conseguir desenvolver o trabalho exatamente como planejado, às vezes terá que fazer adaptações e incorporar aspectos - tanto físicos quanto sociais - do local. Em algumas situações, o próprio lugar ou as pessoas que ali habitam irão indicar ao artista que rumo o projeto deve seguir.

Naturalmente, os artistas perceberam que o *site* (lugar) da obra “passou da condição física da galeria [...] para o sistema de relações socioeconômicas” (KWON, 2002:19). Esse novo *lugar* é formado pela maneira com que o artista se identifica com algum tema, o que pode se dar de várias formas:

[...] políticas de identidade, emergiram como importante “site” de investigação artística [...] debates culturais, um conceito teórico, uma questão social, um problema político, uma estrutura institucional [...] uma comunidade ou evento sazonal, uma condição histórica, mesmo formações particulares do desejo, são agora considerados sites” (Ibid, 2002: 28-29).

O deslocamento do lugar como espaço físico para um espaço imaterial gera o conceito de lugar antropológico na arte: a antropologia do espaço artístico. Essa noção é dada por MARION SEGAU (2016:19), ao afirmar que “...a relação do espaço com os indivíduos, os grupos humanos e suas sociedades revela a imensa diversidade das culturas. Nós as chamamos de antropologia do espaço.” Se o espaço na arte deixou de ser físico, ele pode ser considerado um lugar antropológico artístico.

É possível afirmar-se, nessa ordem de ideias, que a arte e a vida são misturadas e experimentadas. Ambas integram um corpo formado pelas tensões sociais e se reproduzem de geração a geração, numa autêntica estrutura social.

Por outro lado, falar de arte em tempos de mídias digitais poderia soar estranho e até inusitado para os inexpertos, porque falamos de algo concreto, com uma estrutura visual e com superfícies visíveis. As mídias são construídas com o objeto no espaço, ainda não

tendo a noção do objeto, porque precisamos percebê-lo. E é essa codificação de diferentes percepções do objeto que configura a construção da linguagem visual, isto é, o objeto percebido.

Como a arte deve ser necessariamente percebida, ela é construída e formatada inicialmente na apreensão das coisas pelos sentidos. Essa arquitetura da arte se evidencia no chamado mapa virtual.

Tratando-se de um espaço e de um “não-espaço”, um lugar de memória curta ou uma antimemória, os mapas virtuais devem ser produzidos todos os dias, pelo excesso de informações que eles contêm. Por estarem conectados, eles se tornam reversíveis, modificáveis, com múltiplas entradas e saídas, com linhas de fuga. Mas são nesses mapas, mesmo com essa inconstância de informações, que são guardadas as memórias que podem em outro momento ser reidentificadas. Nesse sentido a arte situa-se na metalinguagem (CAMPOS, 1992:11) e só se torna significativa quando o sujeito é provocado. Para que isso aconteça, ela tem de ser apreciada, olhada, sentida, percebida¹ no espaço em relação ao tempo da experiência estética. O sujeito (o corpo) será envolvido no processo de significações da obra, mesmo que sejam virtuais, porque ela sugere uma intenção que pode ser codificada e traduzida na expressão visual ou linguística.

Susan Sontag, ao abordar esse tema, esclarece que:

[...] na arte contemporânea a realidade das mídias, assim como antes a realidade da natureza, também incita o artista a reflexão de um mundo presente de signos e aparência. A arte moderna começou a questionar a natureza como superfície da experiência sensível. A arte contemporânea prossegue essa análise com interrogação das mídias



Fig. 02: Obra “Multidão” (2013), de Lucas Bambozzi na Virada Cultural 2013. Fotografia cedida pelo artista.

técnicas que produzem uma realidade de informação própria entre nosso olhar e o mundo (Apud HANS, 2006: p. 243).

Posta essa premissa, a arte contemporânea com sua linguagem híbrida, isto é, a videoarte, potencializa a interatividade na rede cognitiva. As modalidades computadorizadas de multimídia ou hipermídia apontam hoje para a possibilidade de uma gramática dos meios audiovisuais e também para a necessidade de novos parâmetros de leitura por parte do sujeito receptor.

O videoarte em questão, que ainda será analisado mais à frente, pressupõe a leitura de uma infinita variedade de conexões possíveis.

Como se disse anteriormente, se

a arte contemporânea é decodificada de acordo com a experiência do sujeito, então é possível afirmar-se que é um hipertexto.

Por outro lado, tratando-se de uma estrutura de conhecimento de cada indivíduo, é idiossincrático. De resto, por se tratar de uma leitura não linear, como todo sistema tem um eixo a ser descoberto, o desvelamento do objeto de arte também o tem: pode ser lido do começo ao fim, por meio de buscas e conexões, descobertas e escolhas, criando assim um percurso que reflete sua própria rede cognitiva.

LUCIA LEÃO (2002, p.19), em suas reflexões sobre o conceito de mapa, diz que sempre estamos na superficialidade do tempo/espço,

como um labirinto, e que a grande dificuldade reside no desafio de tentar reconstruir mentalmente o espaço percorrido, tentando extrair do aparente caos um pouco de ordem e coerência.

Neste projeto de intervenções urbanas – quase performático – serão analisados os deslocamentos e os movimentos híbridos do vídeo, tentando justificar porque ele é um hipertexto.

Na verdade, está interconectado por várias outras linguagens e práticas ou, como assinala CHRISTINE MELLO (2008), deve ser observado pelas extremidades. Essa análise do olhar pelas extremidades é um processo de descentralização do corpo como linguagem, dividida em três



Fig. 04: Projeção do trabalho “Masp.etc.br” (2017). Fotografia elaborada pelo próprio autor.

procedimentos, a saber: (a). leitura do vídeo como produto; (b). leitura de vídeo como processo; (c). diálogos com o ambiente sensório, em suas apropriações por outros meios, em suas contribuições interdisciplinares.

2. O PROJETO

O projeto de intervenções urbanas, realizado em São Paulo, tem três fases distintas a partir de 1994. Seu ponto de partida foi a metrópole contemporânea (BRISSAC, 2013:14). Participam do projeto artistas e arquitetos internacionais e brasileiros que, por meio de trabalhos, discutem práticas artísticas e urbanísticas não convencionais no contexto da grande cidade².

As três primeiras edições do projeto merecem destaque: a primeira, com o tema “Cidade sem janelas” (1994), ocupou o Matadouro Municipal da Vila Maria, onde futuramente foi instalada a Cinema-

teca Brasileira; a segunda edição, “A cidade e seus fluxos” (1994), foi realizada no topo de três edifícios na região central de São Paulo; já a terceira, “A cidade e suas histórias” (1997), aconteceu na Estação da Luz e ao longo de um trecho ferroviário na região, o qual o público percorria dentro dos trens.

Nessas três edições, os artistas participantes incorporaram os lugares dentro de seus trabalhos e “no geral, as intervenções tenderam a levar mais em consideração o sítio, a inserção arquitetônica, a escala urbana, a complexidade das situações e os componentes sociais e políticos” (Ibid, 2013:15).

No Arte/Cidade o lugar não é apenas *tabula rasa*, ele dispara e incita novas situações de trabalho, e o vídeo foi um dos suportes mais utilizados. Nas primeiras edições do projeto participaram artistas como Arnaldo Antunes, Arthur Omar, Eder Santos e Lucas Bambozzi.

Lucas Bambozzi é um artista

cujo o trabalho “diz respeito a colocar em contato, ou em relação, sistemas comunicacionais de partilha e troca com o outro” (MELLO, 2008:227). O lugar onde Bambozzi realiza seus trabalhos, em geral, sempre o influencia.

No processo de realização de seus vídeos, filmes, videoinstalações, intervenções em ambientes públicos, projetos interativos, arte para painéis eletrônicos, *net art* (arte da rede), *live-images* (vídeo ao vivo), documentários e ficções, as relações proporcionadas pela vida, pelas trocas intersubjetivas e pelos imprevistos se configuram inegavelmente presentes.

Seus trabalhos são [...] produzidos no encontro com o outro e discussões sobre as relações do sujeito com a vida pública e privada. (MELLO, 2008:183-184)

Uma síntese de todas essas características é o seu trabalho “Multidão [brava gente]”, cuja primeira versão foi criada em 2006, no



Fig. 03: Projeção do trabalho “Masp.etc.br” (2017). Fotografia elaborada pelo próprio autor.

Sesc Pinheiros, em São Paulo. A estreia do trabalho foi formada por uma projeção de grande formato (21x05m), através da qual o público assistia a um plano sequência de uma multidão de aproximadamente 100 pessoas se aproximando e confrontando o espectador, com olhares e gestos. As imagens projetadas foram gravadas nas imediações do Sesc Pinheiros, no mesmo dia da apresentação e mostram:

[...] um plano-síntese que permite leituras múltiplas: o fluxo de trabalhadores na região, o embate entre os locais e os visitantes, questões entre o individual e o coletivo, o perfil indefinido de uma multidão. (BAMBOZZI, 2018)

As pessoas que participaram do projeto moravam, trabalhavam ou frequentavam a região, o que enfatiza o cunho *site-specific* da obra. Segundo o próprio artista, “o trabalho aponta algumas dicotomias conhecidas, entre a arte que vem de fora do contexto local e a que surge

ali dentro” (Ibid, 2018). A sequência, com duração aproximada de 15 minutos, é projetada em *loop*.

Posteriormente, o trabalho foi recriado em outros lugares: Cidade do México (2011), Favela da Maré (Rio de Janeiro, 2013) e, novamente, em São Paulo (Virada Cultural, 2013). Em cada uma dessas versões, as imagens projetadas foram captadas nos próprios lugares. Na Virada Cultural, por exemplo, a captação aconteceu minutos antes do início da exibição. Outra particularidade da versão exibida na Virada Cultural é o fato de ela ter contado com:

[...] duas projeções, frente-a-frente, de grandes proporções, com imagens de duas multidões. As imagens dessa multidão, gravada com cerca de 150 pessoas no Vale do Anhangabaú se confrontam com imagens de outra multidão, previamente gravada [...] A cena criada para a Virada é o retrato de um embate entre duas ‘turmas’, facções, manifestantes. Seria talvez a constata-

ção da diferença percebida numa multidão. (Ibid, 2018)

As pessoas que integraram a multidão eram frequentadoras da Virada Cultural que foram convidados a participar do trabalho. Assim como nas outras versões, os participantes também tinham uma relação com o lugar.

O trabalho de Lucas Bambozzi é ao mesmo tempo um usado estado volátil do vídeo, como proposto por Phillip Dubois, e, também, um exemplo de como o vídeo pode ser usado como *site-specific*.

Outro trabalho *site-specific* que usa o vídeo como suporte é o projeto “Masp.etc.br”, idealizado pelo Grupo de Pesquisa Estéticas da Memória do Século 21 (FAU-USP). O projeto nasceu de uma oficina realizada paralelamente à exposição “Avenida Paulista” (em maio de 2017, no MASP).

Durante a oficina, o grupo propôs: [...] um mapeamento estético da avenida (Paulista), misturando

registros de seus performers, ambulantes e manifestantes a imagens do acervo do museu (MASP).

O registro do material de fotos e vídeos foi produzido majoritariamente por um grupo de aproximadamente 35 pessoas durante um fim de semana e organizado por meio de uma *tag* principal (#maspetcbr), que também serviu como uma chamada coletiva, convidando usuários a postar no Instagram fotos do museu ou da avenida e marcá-las com a mesma palavra-chave.” (EMS 21, 2019:13-14).

Durante a oficina, o grupo convidou os participantes a pensarem novos acrônimos para a palavra MASP (Museu de Arte Moderna de São Paulo). Surgiram opções como, por exemplo: Minha Arte Sem Palpite, Museu dos Artistas Sem Pedágio, Museu da Acrópole Sem Pessoas, Monumento à Aristocracia Social Premium entre dezenas de outros. Após a criação desses novos acrônimos, os participantes da oficina - cerca de 35 pessoas - foram convidados a caminhar pelo entorno da Avenida Paulista ou pelo acervo do MASP a fim de produzirem fotos e vídeo relacionados aos novos acrônimos. Com essa atividade, o objetivo do grupo era:

[...] provocar a apreensão estética do caminhante, subjetivar a leitura da paisagem urbana e, por fim, produzir imagens representativas dessa experiência. A partir do mapeamento das manifestações estéticas cotidianas da Avenida, pretendeu-se debater a produção contemporânea de imagens em meios digitais, levando-se em conta os conceitos de apropriação/edição, categorização/tagueamento/ taxonomia e fluxo/circulação, no contexto de produção de linguagem e criação artística. (Ibid, 2019:48).

O material produzido pelos participantes, somado às fotos e vídeos baixados do Instagram, renderam

um banco de imagens com mais de 2.000 itens. Essas imagens foram divididas de acordo com suas respectivas *tags* e separados entre os novos acrônimos. A partir disso, o grupo editou vídeos, formados tanto por imagens em movimento quanto *stills*, com aproximadamente três minutos de duração cada.

Após a edição, o grupo promoveu uma exibição pública do resultado, realizada através de uma projeção de grande formato no teto do vão livre do MASP. A escolha do local se deu ao fato de o vão livre ser reconhecidamente, há décadas, como um lugar de encontros e manifestações culturais das mais variadas vertentes.

O trabalho foi produzido e exibido na Avenida Paulista, deixando evidente o seu caráter *site-specific*.

A série “Multidão” de Lucas Bambozzi e “Masp.etc.br” apresentam uma característica em comum: ambos são exibidos através de projeções de vídeo em *loop* realizadas em espaços públicos. Além de públicos, esses espaços são locais de passagem, onde o público, muitas vezes, não assiste às apresentações do início ao fim. Essa situação não é um problema, pelo contrário, ela faz parte da linguagem escolhida pelos artistas e também:

Não é necessário vê-los por inteiro, uma vez que sua estrutura circular e reiterativa não está determinada pelo recorte da duração. Seu *timing* é solto e absoluto, como o da nossa própria vida corrente. É como se fosse um quadro, ao qual cada um dedica o tempo e a atenção que seu interesse determina.” (MACHADO, 1990:76).

Os trabalhos brevemente descritos aqui mostram como os artistas, ao realizarem uma obra para um lugar e contextos específicos, devem estar atentos às questões que vão muito além do apelo estético. São obras abertas, constantemente su-

jeitas a adaptações e alterações impostas pela especificidade de cada lugar.

3. CONCLUSÃO

O desejo de criar do artista não pode ser limitado por fatores burocráticos, tampouco controlado por instituições. O cineasta russo Andrei Tarkovsky afirma que “o importante é ser livre na sua arte. Está claro que é preciso publicar e expor. Contudo, se não é possível, resta o mais importante: a capacidade de criar, sem pedir permissão a ninguém.” (TARKOVSKY, 2012:19).

Tarkovsky escreveu essa frase em 1970, quando enfrentava alguns embates com o governo soviético - que, na época, detinha os meios de produção cinematográficos na Rússia - para a realização de seus filmes.

“*Sem a permissão do Estado não se pode filmar nem uma sequência*” (Ibid, 2012:19), *prosseguir o diretor. Longos trâmites estatais, interesses mercadológicos impostos pela iniciativa privada e escassez de lugares para expor são motivos que podem levar os artistas a desistirem do seu trabalho. É nesse momento que o artista não deve deixar que isso interrompa sua criação, pois: “se um escritor, apesar de talento, deixa de escrever porque não o publicam, não é um escritor. A vontade de criar caracteriza o artista, esse traço entra na definição do talento.”* (Ibid, 2012:19).

Ao saírem das galerias e espaços expositivos tradicionais, e procurarem a cidade como suporte para o seu trabalho, os artistas que criam intervenções urbanas parecem estar procurando essa liberdade a qual Tarkovsky se refere.

As ruas são espaços públicos, portanto, em princípio, não é preciso pedir permissão a ninguém para usá-las. É o desejo de criar que faz o

artista buscar novos espaços e novos suportes para o seu trabalho. ■

REFERÊNCIAS

BAMBOZZI, Lucas. Multidão [brava gente]. Disponível em: <http://www.lucasbambozzi.net/projetosprojects/multitude-brava-gente/> Acesso em: 04 de set. 2018.

Multidão 4. Disponível em: <http://www.lucasbambozzi.net/projetosprojects/multidao-4> Acesso em: 04 de set. 2018.

BRISSAC, Nelson (Org.). Intervenções urbanas: Arte/Cidade. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. Metalinguagem & outras metas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs (Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa). São Paulo: Editora 34, 2011, vol.1.

EMS 21 - Grupo de Pesquisa Estéticas da Memória do Século 21. Masp.etc.br. São Paulo: FAUUSP, 2019.

HANS, Belting. O Fim da História da Arte. Trad. Rodney Nascimento. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

KAYE, Nick. Site-specific Art – Performance, Place and Documentation. Londres: Routledge, 2000.

KWON, Miwon. One Place After Another - Site-Specific Art and Location Identity. Massachusetts: The MIT Press, 2002.

LEÃO, Lucia. Interlab: Labirintos do pensamento contempo-

rânea. São Paulo: Iluminuras, 2002.

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

SANTAELLA, Lucia e NOTH, Winfried. Imagem, cognição. Semiótica. Mídia. São Paulo: Editora Iluminuras, 2014.

SEGAUD, Marion. Antropologia do Espaço – Habitar, fundar, distribuir, transformar. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

TARKOVSKY, Andrei. Diários: 1970-1986. São Paulo: É Realizações, 2012. ■

NOTAS DE RODAPÉ

1- O percepto refere-se àquilo que é comumente chamado de estímulo. Peirce o define como elemento de compulsão e insistência na percepção. Esse elemento corresponde à teimosia com o percepto, ou aquilo que está fora de nós, apresentando-se porta dos sentidos, insiste na sua singularidade, compelindo-nos a atentar para eles (cf. SANTAELLA e NOTH, 2014: p.89).

2 - Arte/Cidade é um projeto de intervenções urbanas realizado em São Paulo, desde 1994, criado e organizado pelo filósofo brasileiro Nelson Brissac, que também é responsável pela curadoria do evento.



ROSELI C. M. R. DEMERCIAN

Curadora de arte, Mestre em Arte, Educação e história da Cultura pela universidade Presbiteriana Mackenzie. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Email: delolis@gmail.com

11. 999446263

https://www.lolydemercian.com.br/

LUCAS GERVILLA

Artista visual e cineasta. Doutorando e mestre pelo Instituto de Artes da UNESP e bacharel em Comunicação e Mídias pela PUC-SP. Participou de mais de 160 produções audiovisuais. Em 2019, fez parte da exposição “Arquitectura de la Desolación”, promovida pela galeria Ambos Mundos de Buenos Aires.

11.98938.0318. *www.gerva.me*



artigo 2

DOCUFICÇÃO

THAÍS NOVAIS DE CURTIS



*Gustavo von ha
projeto Tarsila (retrato), 2011*

ORIGINALIDADE VERDADEIRA E ORIGINALIDADE FALSEADA

Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe. Ora como o que personaliza um artista é, ao menos superficialmente, o que o diferencia dos demais, (artistas ou não) certa sinonímia nasceu entre o adjectivo original e muitos outros, ao menos superficialmente aparentados; por exemplo: o adjectivo excêntrico, estranho, extravagante, bizarro... Eis como é falsa toda a originalidade calculada e astuciosa. Eis como também pertence à literatura morta aquela em que um autor pretende ser original sem personalidade própria. A excentricidade, a extravagância e a bizzarria podem ser poderosas - mas só quando naturais a um dado temperamento artístico. Sobre outras qualidades, o produto desses temperamentos terá o encanto do raro e do imprevisto. Afectadas, semelhantes qualidades não passarão dum truque literário.

José Régio, in 'Presença, Folha de Arte e Crítica, 1927-1940

CÓPIA FIEL

No filme de Abbas Kiarostami, intitulado Cópia Fiel, a personagem James Miller, interpretado pelo ator William Shimell, é um filósofo inglês que em uma palestra na Toscana divulga seu mais recente livro, "Cópia Conforme", em edição italiana, que tem como tema a arte e seus desdobramentos de valores na sociedade.

Durante sua apresentação, James afirma que a intenção do livro era a

de mostrar que uma cópia tem tanta importância quanto o original, uma vez que a cópia remete ao original e atesta seu valor. O filme cita casos através da história, como o exemplo dos romanos que vendiam cópias de artefatos egípcios de prata ou o caso de Lorenzo de Medici que instruiu Michelangelo a esculpir uma estátua de Cupido com características antigas para ser vendida a um preço melhor. Em outras produções, Michelangelo igualmente é acusado de esfumegar obras para envelhecê-las. Kiarostami poderia também

ter citado o caso de Rembrandt, que constituiu uma equipe de aprendizes à sua volta para confecção de obras seguindo seu estilo, as quais ele assinava para que obtivessem valor de venda no mercado.

Durante a tarde de um domingo, em uma visita a um museu da Toscana, Juliette Binoche, no papel de Elle, uma francesa, suposta fã do escritor e dona de uma galeria de arte em Arezzo, apresenta a James a réplica de uma obra de arte cuja autenticidade só foi questionada depois da 2ª Guerra Mundial. Esse

artigo 2



Fotograma do filme *Cópia Fiel*. Abbas Kiarostami, 2010.

questionamento se deu ao descobrirem que a peça original encontrava-se na realidade em Nápoles, e que a versão vista pelas personagens fora feita por um falsário para trazer prestígio à Toscana. Na discussão que se segue, James expõe seu ponto de vista, de que nem o original pode ser considerado genuíno nesse caso, já que a originalidade dessa obra encontra-se na beleza da moça retratada. Para ele, é indiferente que se diga aos visitantes do museu qual das obras é falsa ou verdadeira, pois até a réplica com o tempo adquiriu ares de prestígio e autenticidade, levando em consideração sua fidelidade de reprodução e a percepção dos que a apreciavam.

A partir desse momento do filme, as próprias personagens começam a contracenar dentro de outra lógica de representação. A discussão que girava em torno da questão do falso e verdadeiro na arte passa a ser discutida dentro da realidade das personagens. Uma relação que era até então entre fã e escritor, passa a se desenhar na forma de ex-marido e mulher quando uma senhora em

um café os julga um casal e Elle não desmente a suposição.

O que se segue é o desenrolar de uma história na qual o espectador já não consegue distinguir entre realidade ficcional e representação entre as personagens dentro da ficção. O tom das conversas, os lugares visitados e o clima entre James e Elle nos induzem a acreditar que vemos atores representando atores na película. E a realidade ou o tema central, a originalidade do que vemos, muda de sentido e passa a ter outra percepção aos nossos olhos. Se falsa ou verdadeira, a encenação nos prende, na intenção de buscar entendê-la ao final.

No ensaio de Walter Benjamin (1961), a reprodutibilidade técnica da arte é percebida como uma forma de democratização do encontro da obra com quem a apreende, em contrapartida aos pensadores da Escola de Frankfurt que caracterizam tal reprodução como simples cópias para fins mercadológicos. Há que se diferenciar a prática de reproduzir do lucro que se obtém com seu resultado. Enquanto um funciona

como procedimento artístico, o outro adquire ares de massificação.

Já quando aponta a questão da autenticidade, Benjamin afirma que mesmo na cópia mais perfeita, esse conceito se mostra ausente, pelo fato de não ser reprodutível e por estar relacionado ao tempo. Quando falamos em autenticidade, ela pode estar relacionada à autoria, à comprovação de origem, à veracidade daquilo que está diante de si. No entanto, a arte em sua essência já se constitui como reprodução, e não como criação. Desse modo, a autenticidade da arte é percebida no autor, naquele que “produz” ou reproduz uma ideia. É como se a reprodução da obra de arte fosse a responsável pela atualização constante da mesma, considerando que a cópia leva a obra por caminhos que o original não percorreria.

F FOR FAKE

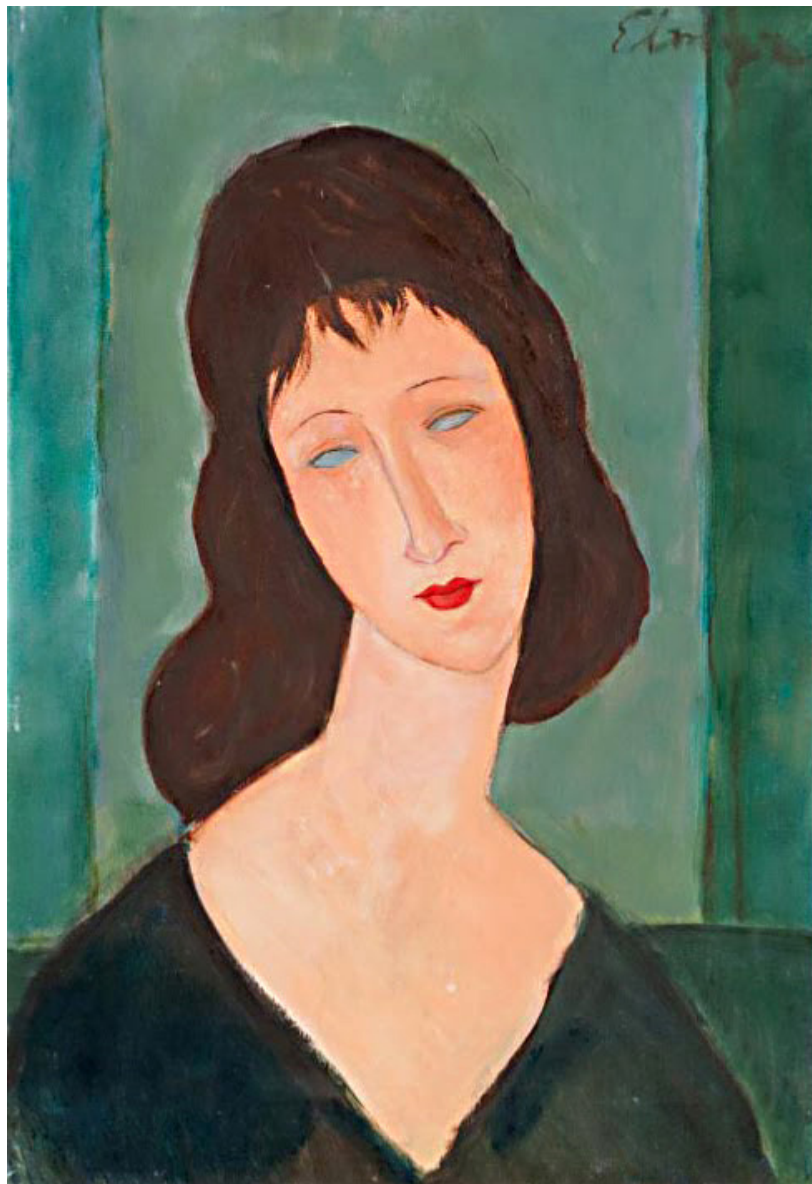
Dirigido por Orson Welles, o filme *F for Fake*, que igualmente fez uso da obra de arte para discutir sobre o falso, nos apresenta Elmyr

de Hory, pintor húngaro, conhecido como um dos maiores falsificadores de arte do século XX. Na forma de um documentário, gênero caracterizado pela representação da realidade, Welles consegue jogar entre o tema discutido e o gênero cinematográfico escolhido. O diretor reserva os últimos 17 minutos do filme para uma brincadeira com o espectador, que ao esquecer que Welles promete 1 hora de verdade em um filme sobre trapaças, quase se deixa envolver por uma mentira bem interpretada.

O “artista” Hory, que levava apenas 1 hora para reproduzir um Modigliani original, imitava os traços dos maiores nomes da arte mundial, confundindo e desafiando os especialistas no assunto, diretores de museus de arte e negociadores do ramo. Assegurava ainda que sempre existirão falsificações, pois sempre haverá mercado para isso.

Hory ousa discutir a precisão dos traços de alguns nomes da arte, dizendo que se quisesse, poderia melhorar a obra, no entanto, nesse caso a imitação idêntica é que garantia a autenticidade do quadro. E assegura que nunca nenhuma cópia feita por ele tenha sido recusada como uma original em museus.

Cabe lembrar que se diz autêntica uma coisa que está relacionada a um poder legitimador e verdadeiro, que é revestida de uma autoridade suficiente, que merece que se acrescente a ela fé ou crença. O termo possui origem na palavra grega *authentês*, aquilo que age por si mesmo, que é mestre de si mesmo, potente, que age de sua própria autoridade. É sinônimo de sinceridade, mas uma sinceridade particular, como aquela encontrada na literatura do século XX, na qual na deformação mesma da imagem que o autor dá de si, se encontra revelada uma verdade mais essencial, aquela do olhar que ele tem sobre si mes-



Portrait of a Woman, Elmyr de Hory,

mo. Verdade retorcida ou verdade além da verdade?

Mas a pergunta que nos fazemos nesse momento é a seguinte: como se pode pensar a questão do valor do que é autêntico no caso de Elmyr de Hory, se de fato até um expert se via iludido com suas obras? O valor de uma obra se encontraria, então, tanto na peça genuína quanto na falsificada?

Talvez seja mais adequado pre-

sumir que a autenticidade está no receptor, naquele que admira a obra. Elmyr dizia não se apavorar com os experts, pois não concordava com a existência de uma única pessoa com autoridade para tomar a decisão sobre o que é bom ou o que é ruim. Welles chega a questionar se por ignorância, inocência ou ganância tais experts eram enganados ou se permitiam ser trapaçados. Pois era fato que os especialistas faturavam

artigo 2



muito mais que Elmyr com suas obras falsificadas.

Vale notar que essa discussão sobre original e cópia remonta a Platão que, em seu diálogo *Timeo*, defende que o original pertencia ao mundo da essência e só podia ser captado pelo intelecto, ou seja, o original era a ideia. A partir do mundo das ideias, mundo superior, perfeito e eterno, para que o original (no mundo das essências) ganhasse forma (no mundo das aparências) foi necessário o trabalho do deus Demiurgo, que tomando as ideias como modelo, constituiu o mundo das aparências como uma cópia o mais fiel possível a elas. Assim, qualquer coisa que derivasse desse modelo já seria uma cópia, mas uma cópia fiel ao modelo. Ocorre que na medida em que a cópia passa a servir como modelo para outra cópia, e que esta é cada vez mais replicada, chega-se a um ponto onde a cópia da cópia se vê destituída de semelhança em relação ao original, o que Platão veio a chamar de simulacro. Poderíamos denominá-lo como uma simulação da própria cópia, que pode garantir a mesma funcionalidade, mas não a mesma essência. Entretanto, segundo opositores de Platão, como os sofistas, o próprio espectador também pode fazer parte do simulacro, pois a obra se trans-

forma segundo seu ponto de vista.

Um simples exemplo seria a mágica, arte de entreter através da ilusão. O efeito de ilusão e surpresa não depende apenas da habilidade do ilusionista, mas também do ponto de vista desfavorável do espectador, que deixa escapar o momento de realidade e permite-se iludir pela presteza do mágico. Ou seja, o espectador também faz parte do truque.

Ora, como poderíamos prever se, daqui a um ou dois séculos, Elmyr de Hory não possa vir a ser reconhecido como um dos grandes nomes da arte do século XX? Devemos considerar que ele, como Demiurgo ou artista, tinha o trabalho de adotar o próprio processo de criação do pintor original, interpretando seus traços e linguagens. O trabalho de Elmyr produzia réplicas genuínas, ou seja, fiéis à sua obra de origem, conforme a essência do estilo dos artistas representados, e que no limite nos fazem questionar se estamos diante de um Picasso original/falso ou de um Elmyr falso/verdadeiro? Elmyr, diferentemente dos grandes artistas renomados, tornou-se conhecido pela reprodução da obra alheia. Contudo, da mesma forma que muitos deles, poderá vir a ter seu trabalho reconhecido postumamente. ■

NOTAS DE RODAPÉ

1 - Dicionário de termos de filosofia, Presses Universitaires de France, 1990.

REFERÊNCIAS:

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica; tradução de José Lino Grünnewald. A presente tradução foi publicada na obra *A Ideia do Cinema*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, pp. 55-95, 1961.

PLATÃO. Obras completas. Ed. Aguilar, Madrid, 1981.



Thais Novais de Curtis é pesquisadora da área do consumo, graduada em Comunicação Social pela FECAP, mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, com MBA em Ciências do Consumo pela ESPM. Atualmente doutoranda em Ciências Sociais pela PUC/SP, realiza pesquisa sobre Cuba e suas relações entre consumo e turismo.

exposição de arte

ECOS DO EFÊMERO

GRUPO SETE +

Abertura online: 22/09 às 14h

TOUR VIRTUAL - <http://www.poiesis.org.br/maiscultura>

De 01 /10 a 28/11 de 2020

Exposição coletiva
Workshops

Live via Youtube - Oficinas Culturais do Estado de São Paulo

Visitas guiadas

Livre e gratuita durante todo período de visitação

Oficina Cultural Oswald de Andrade / Rua Três Rios, 363, Bom Retiro, São Paulo-SP
Funcionamento: de segunda a sexta-feira das 9h às 21h e aos sábados das 10h às 18h.
Telefone: (11) 32214704. www.oficinas culturais.org.br

Apoio Institucional:

Produção:

Realização:



Secretaria de
Cultura e Economia Criativa

O SUBLIME: DO ROMÂNTICO AO CONTEMPORÂNEO

ANTONIO CAVALCANTE

Na arte contemporânea e na arte moderna, o grotesco, a violência e o impacto estético de todo espectro de sensações humanas significativas foram

alvo da produção artística, seguindo a malha dos eventos históricos do século XIX e XX até a atualidade. A possibilidade de tratar em obra do que escapa ao meramente harmônico e adotar a distorção ou particularização como elemento figurativo, inclusive perturbador, seja em nível de tema e posteriormente de técnica compositiva, todos recuperam uma linhagem que tem ecos nas brechas colocadas aos preceitos canônicos classicistas de uma ordem racionalizante e harmonias cristalizadas. Um espírito de revolta e inovação a esses pressupostos brota pelas reflexões românticas, de onde vem inclusive apelido de primeiros modernos na esfera de suas propostas políticas e sociais (BERLIN, 2014).

Voltar ao legado do Romantismo nos ternos da arte contemporânea pela via do Sublime, favorece um instrumento de filosofia estética e de reflexão comum além da mera desconstrução; permitindo tratar do elo de união entre arte e mundo, homem e obra, através do elemen-

to comum de terror, da maravilha ou simplesmente seu efeito estético mais puro. Igualmente, a noção da riqueza de um mundo interior e de uma mente subjetivada que abstrai esses sentimentos, permanece como âncora paradigmática na noção moderna do sujeito dotado de garantias e competências:

The concept of modern subjectivity provides the context that connects Enlightenment and Romanticism, the two great cultural movements that are usually set in opposition to each other. And while this element of modernity is particularly identified with the German philosophical tradition, it is also present in crucial English theorists such as Coleridge and Arnold. (KAISER, 2004 p.14).

Dadas essas proposições introdutórias, no presente artigo buscaremos reflexão e comentário sobre o valor de uma leitura recuperando o conceito eminentemente romântico na filosofia estética do Sublime em viés de aplicabilidade contemporânea.

Na natureza, o Sublime corresponde às forças impessoais de causalidade, ao grotesco, ao belo e o terrível que ascendem a escala do humano e de suas forças de racionalidade imediata e influência, dispondo como característica comum da

noção do grandioso. A contribuição inaugural de Burke, por exemplo, ressalva um amálgama de forças, que transitam do belo, do grandioso e igualmente perpassam, interessantemente o aspecto do desafio e da dificuldade probatória (BURKE, 1999. p.139). Um eixo mais crítico aproximado ao próprio fazer artístico, com nítidas interfaces modernas, virão igualmente de Ruskin (RUSKIN, 2007, 2008). Pelo sublime enquanto qualidade fenomenológica e estética, o traço de uma interseção entre moral e estética fica igualmente mais tênue pelo elemento amoral dessas forças, isso é, elas exprimem-se em si mesmas a grandiosidade fora quaisquer limiares de juízo: os olhos e sentidos humanos apenas as sabem como significativas e notáveis, por si mesmas. Em especial, a noção dessa realização emerge da experiência subjetiva além de um elemento meramente metafísico de verdades transcendentais (RYAN, 2001). A noção dessa subjetividade ao nível de indivíduo como agente será igualmente uma das contribuições mais caras do Romantismo aos destrinchamentos modernos (SCHMITT, 1991 p.25), com repercussões na teorização estética, social e política até a contemporaneidade.

Não apenas no mundo natural, conforme o prisma romântico, mas



Fig1. The Slave Ship 1840 available at <https://www.william-turner.org/>

nas Artes especificamente, o sublime ocorre como mimese no efeito estético que a arte repercute

Quando falta racionalização e conclusões prontas sobre propósito e sobre desfechos, não apenas no que depende do sociopolítico e das interfaces humanas em seus termos estruturais, mas ao mundo como um todo, adentramos a eminência do estético em termos puros, da comoção e da noção de trajetória, jornada, descoberta e aventura. O presente

incerto, as rupturas das ontologias e dos dogmas, é, pois; “aventura”. A noção de entendimento e compreensão sobre o mundo neste terreno movediço, em termos de ausência de uma epistemologia certa, é um dos grandes paradigmas quebrados pela modernidade, destrinchando-se no contemporâneo. Neste sentido, temos a própria arte contemporânea como a problematização do elemento estético, da natureza do objeto de arte, e de sua real função como tópi-

cos intrínsecos à reflexão semiótica, linguística e aos dilemas da representação (HEINICH, 2016).

O incompreensível, em sua faceta de grandiosidade além de uma racionalização pronta, dispõe de um legado mais antigo, do qual buscamos contribuição para estabelecer essa ponte entre a nossa experiência estética com seu papel de “Ariadne” em um mundo atordoado, e uma possibilidade de uni-lo ao símbolo na experiência estética por si mes

ma. Todas essas são possibilidades conceitualizadas pelo Sublime.

Burke é um teórico que junta o aspecto de beleza ao sublime, sistematizando o conceito em formas iniciais e em especial traçando uma crítica de sua impressão do belo em aspectos que transcendem o prazeroso ou o agradável apenas; neste sentido abrindo margens para elementos grotescos e mesmo perturbadores que serão cruciais à noção de estranhamento trazida pela arte moderna em seu eixo temático e composicional. Isso permanece como traço temático até a contemporaneidade, conforme se aguçam então as reflexões sobre os limites do próprio objeto artístico e da noção de obra. Mesmo até Kant, há uma lógica de princípios cognitivos que será tratada igualmente numa tentativa de cunho moral pela dignificação específica do belo e do nobre, em uma especialização conceitual do filósofo. Na interface mais próxima com os desdobramentos modernos após a genealogia inicial, é pertinente citar Ruskin, na crítica do classicismo e na perspectiva do exercício artístico como compassando forma livre e aberta às percepções naturais.

Argumenta-se um retorno puro aos estímulos do mundo, não almejando um simples efeito de símile ou cópia, mas a abstração de uma fenomenologia, a qual o artista deve permanecer aberto para revelar verdades através de suas impressões e faculdades. (RUSKIN, 2007, 2008).

Enquanto conceito estético e cognitivo amplo, o Sublime emerge como alternativa notável aos grandes dilemas que lançam o mundo diante de nós em suas forças mais inéditas, abruptas e inclusive cruéis, queira-se, nas crises, nas revoluções e nos desastres. Na arte propriamente, ele surge como retrato da impressão desses fatores, mas dispõe de uma natureza mais basililar e comum à própria experiência estética, na

captação de seus efeitos pelos recursos de criação humanos, aí unindo então obra e mundo pela sensação do grandioso. O caos de carnificina em Guernica, os titãs famintos de Goya, os céus tempestuosos de Turner, e a força cromática pura de um ensaio abstrato, todos eles tratam do impacto do Sublime.

Os românticos inauguram precisamente uma revisão dessa interação com o mundo pela via da impressão estética, que vai além de princípios harmônicos claros correspondentes a uma regra de ordem e de prazer previsíveis. Neste sentido, estão atentos à miríade de sensações que o mundo exprime para com a percepção humana, sejam seus resultados a admiração ou o terror.

Igualmente, o caos de uma força pessoal que varre em silêncio vidas humanas, com peso invisível em todo seu terror, é igualmente sublime, e diz sobre a vida e a morte; algo que a cabo nos faz observar onde não podemos, enfim, deixar de fazê-lo. Somos impedidos de negar, somos impedidos de não sentir, e sabemos a significância respectiva desses eventos. Todas essas coisas se colocam como uma bela esfinge da qual não podemos desviar os olhos e ouvidos, conquanto tentemos: uma inevitabilidade de mundo e em último, uma inevitabilidade do estético.

A natureza cega dizima o homem, mas os olhos que veem a transcendência dessas forças em algo que, muito embora ascenda o humano, lhe permite reproduzir na obra e no estético uma símile desta mesma empatia, apropriando-se finalmente destas mesmas forças, na qualidade de expressão.

Em outras palavras, na vida e na história, na arte ou movimentos sociais, o Romantismo ressalta a possibilidade do grandioso, do heroico, da importância do caos e forças tempestuosas que existem no indivíduo

subjetivo e no mundo. Queria-se; uma lógica interna muito mais obscura, que existe como alternativa ante a razão cristalina do raciocínio Iluminado e da possibilidade de decifrar o enigma de propósitos finais. Aos românticos, basta em primeiro momento sentir e estar atento a essa grandiosidade da jornada com possibilidade de expressão e criação, sem a necessidade inicial de proposições ou normativas que lhes saliente uma base de conhecimento último, de compromisso moral e mesmo de utilidade. Neste sentido, recuperam a noção de vivência em sua natureza mais visceral, unindo-a sempre porém com o universo mental do homem, pela experiência estética.

Ora, a utilidade e a natureza última da Arte, em suas diversas facetas, de sua existência como finalidade estética em si ou como instrumento de mudança e engajamento social, por exemplo, são todas questões que trespasam a crítica de um entendimento. Há nos românticos algo a ser novamente lembrado, quando tratamos destes dilemas. Foram eles os primeiros críticos das bases epistemológicas e sua promessa de precisão, que continuam assombrando nas incertezas nossas mesmas reflexões atuais.

Há um eco de romântico em toda ocasião em que o mundo, em forma de obra ou de evento, nos coloca um enigma aparentemente indecifrável de cujas rimas, sabemos porém, serem belas ou simplesmente assustadoras. Em tempos de introspecção e retiro, voluntário e involuntário, quando a realidade externa recai em termos abruptos e nos voltamos a nós mesmos, a Arte surge como uma última estância. Um refúgio dos significados que por vezes faltam ao próprio mundo, uma símile da nostalgia da vida e da memória cristalizada nas cenas de quadros, filmes e canções, ou uma revisão

de seus destinos mais previsíveis na malha narrativa. Em simultâneo; um recurso de empatia pelo que não sabíamos, uma descoberta e espelho de nós mesmos. Neste leque de sentimentos, o terrível, o belo e o inevitavelmente significativo, respondem todos eles, ao Sublime. ■

NOTAS DE RODAPÉ

2 - No clássico tratado *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, originalmente datado de 1757.

3 - Na obra, o elemento do sublime é transposto, como tipicamente feito pelo artista, no movimento tempestuoso que engolfa os objetos de cena e transcende o horizonte humano. Está nas cores, luzes e plasticidade das formas violentas que, muito embora dilacerem a cena, permanecem dotadas de dramática beleza. Os matizes do impressionismo se esboçam na contribuição do inglês que inova na composição com elementos de distorção e atmosfera, demonstrando visão teatral e hiperbólica, mas, ainda assim, verossímil. Todos os traços alinhados na metonímia da tempestade de pinceladas e cores que reproduzem a força do fenômeno natural. O homem é minúsculo e invisível na embarcação, mas está apto a apreciar todo terro e beleza do evento.

REFERÊNCIAS:

BERLIN, Isaiah. *The Roots of Romanticism*. Second Edition. Princeton University Press, 1999

BERLIN, Isaiah. *Political Ideas in the Romantic Age*. Princeton University Press, 2006.

BRADLEY, J. L. *John Ruskin: The Critical Heritage*. The Collected Critical Heritage. Routledge, 1996

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our*



Antonio Cavalcante é Cientista Político, Linguista e Artista Visual, possui Graduação em Letras pela UNESP, com habilitação em Língua Inglesa. Concluiu sua graduação na University of Georgia (EUA), onde cursou período letivo com bolsa de estudos, nas áreas de Linguística Histórica, Literatura Anglo-Americana e Antropologia. Realizou Pesquisa de Iniciação Científica Pibic na área de Linguística de Corpus e Terminologia. Possui formação complementar na área de Ciência Cognitiva através de cursos de Extensão Acadêmica em Neurociência Cognitivo-Comportamental pela UFRJ e Extensão Acadêmica em Neuroimagem Funcional pela PUCRS. É Mestre pelo programa de Pós-Graduação em Ciência Política da Universidade de São Paulo, tendo sido pesquisador bolsista do CNPq. É membro e secretário de Relações Públicas do Centro de Pesquisas sobre Proteção Internacional de Minorias, CEPIM-USP vinculado a Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, e Pesquisador do Centro de Estudos das Negociações Internacionais, CAENI-IRI vinculado ao Instituto de Relações Internacionais da mesma Universidade, membro do Comitê Local da São Paulo School of Innovation and Science Diplomacy InnScid-SP (2019-2020), e pesquisador membro da Comissão de Filosofia do Direito na OAB/SP, Distrito de Santana 125° Subseção, São Paulo/Brazil. Nas Artes, atua em Salões Regionais de Arte, Feiras artísticas e literárias nacionais e internacionais, bem como projetos de comunicação desde 2013, sendo atualmente membro do coletivo de artistas da Casa Galeria, São Paulo SP.

Ideas of the Sublime and Beautiful. Oxford University Press, 1999.

CARROLL, Noel. *Philosophy of Art*. Routledge Contemporary Introductions to Philosophy. Routledge, 1999.

FRANSCINA, Francis. HARRISON, Charles. *Modern Art And Modernism: A Critical Anthology*. Westview Press, 1983.

HAUSER, Arnold. *Historia Social Da Arte E Da Literatura*. Martins Fontes, 2010.

HEINICH, Nathalie. Ed. Gallimard, *Le paradigme de l'art contemporain: Structures d'une révolution artistique*. 2014.

KAISER, David Aram. *Romanticism, Aesthetics and Nationalism*.

Cambridge University Press, 2004.

RUSKIN, John. *Lectures on Art*. Dodo Press, 2007.

RUSKIN, John. *Lectures on Architecture and Painting*. Dodo Press, 2008.

RYAN, Vanessa L. "The Physiological Sublime: Burke's Critique of Reason", *Journal of the History of Ideas*, Volume 62, 1. 2001.

SCHMITT, Carl. *Political Romanticism*. The MIT Press, 1991.

STALLABRAS, Julian. *Contemporary Art A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2006.

TURNER, William. *The Slave Ship 1840* available at <https://www.william-turner.org/>

FRESTAS, FEND E IMPERMANÊN

VISITA VIRTUAL: TOUR.CASAGALERIA



*Sem título
Tinta, decollage e monotipia sobre tecido
montado sobre chassi - 2020*

AZEITE DE LEOS

AS CIA

.COM.BR/FRESTAS

*Sem título (trabalhos da série "Ruínas")
Monoprint s/ papel
2019/2020*



OTAVIO ZANI



RODRIGO AZEITE DE LEOS

O artista Rodrigo Otávio de Leos e Silva, ou Rodrigo Azeite De Leos, é natural de São Paulo, onde nasceu em 03 de abril de 1979. É graduado em Artes Visuais pela Fundação Armando Álvares Penteado e Mestre em Poéticas Visuais pela Faculdade Santa Marcelina. O artista participou de diversas coletivas e individuais no Estado de São Paulo (Centro Cultural São Paulo, Salão Luis Saciloto de Santo André, onde recebeu o Prêmio Aquisição e “4º Salão de Americana”, quando recebeu o Prêmio Revelação, no 21º Salão de artes plásticas da Praia Grande, quando recebeu também o Prêmio Aquisição). Atuou como educador em museus e exposições temporárias. Foi supervisor de educadores da 30ª Bienal de Internacional de Arte de São Paulo. Atualmente, é professor de Artes do Ensino Fundamental I e II, em São Paulo.

Entre 1998 e 2009, época de sua formação, interessou-se por projetos em desenho e da gravura. No ano de 2017, participou do Programa de Residência Artística Cité Internacionale des Arts, em Paris. Lá realizou as exposições individuais *Overlapping Unfinished Processes* e *Daily Narrative in Paris* nas quais já se apre-

sentavam várias faces de seu trabalho atual. A pesquisa que, até então, esteve voltada para o desenho e escrita incorpora, a partir dessa experiência na França, novos procedimentos e possibilidades gráficas advindas de processos da monotipia. Desenho, colagem, foto e a gravura digital passam a fazer parte do seu fazer artístico e da busca constante pela linguagem que situasse fenômenos percebidos nos interstícios de sua constante temática, - os muros das cidades. No desenvolvimento de sua poética, De Leos busca referências em artistas como Anselm Kiefer, Antoni Tàpies, Nuno Ramos, Iole de Freitas, entre outros.

Junto às pesquisas sobre linguagens artísticas, De Leos relata um modo particular de registrar esses objetos de mundo, - a caminhada. Nos percursos que faz pela cidade, encontra, novamente, nos muros uma motivação para traduzir a matéria etérea da memória. Aquilo que é apreendido das manchas, rachaduras, asperezas das superfícies, dos mofos das paredes é recolhido pelo artista por meio de uma técnica específica, para se transformar em telas que serão, posteriormente, interferidas com linhas, outras texturas, camadas de tinta e sobreposições.

A exposição virtual “Frestas, Fendas e Im-



Sem título
Tinta, decollage e monotipia sobre
tecido montado sobre chassi
135cm x 99cm
2020

permanência” apresenta os trabalhos de 2019 e 2020, consubstanciados na metáfora de escavações retiradas de um lugar da afetividade que se modifica e deixa camadas na percepção de De Leos, depositadas em telas que procuram apreender os instantes da memória.

Loly Demercian e Carmen S. G. Aranha

QUANDO A OBRA (RE)APRESENTA
O ARTISTA, PESSOA E AMIGO
AZEITE DE LEOS

Sou suspeito para falar sobre o artista Azeite de Leos devido aos seguintes pontos: pelo grau de intimidade e de amizade que tenho com ele e; pelo tanto de tempo que acompanho sua produção artística.

Portanto, meu olhar pode se mostrar demasiado subjetivo e pessoal – o que pode ser ruim por um lado e bom por outro... Mas aqui estou eu nessa tarefa de “apresentar o artista” para todos aqueles que não o conhecem.

Quando a Loly Demercian curadora e proprietária da Casa Galeria me convidou para escrever um texto de apresentação sobre meu amigo Azeite de Leos (Rodrigo Otávio de Leos e Silva), me perguntei sobre como resumir em um texto o que representaria para mim a relação existente entre a pessoa Azeite, o artista Azeite, e sua produção artística, e as primeiras palavras que me vieram a cabeça foram “sinceridade”, “espontaneidade” e “generosidade”. Vou, a partir de agora, me propor a fazer o prazeroso exercício de procurar mostrar como algumas características de sua produção artística exemplificam esses atributos da pessoa e do artista que é.

Sinceridade - Conheço o Azeite desde a época da faculdade (lá se vão mais de vinte anos...) e desde as suas primeiras produções artísticas já era possível perceber que eram “trabalhos sinceros”, não a sinceridade da crítica afiada e sem papas na língua, mas aquele tipo de sinceridade que é uma mistura de integridade e coragem, pois claramente se baseavam na auto-exposição do próprio artista enquanto pessoa, como indivíduo que mostra seus pensamentos, indagações, fragilidades e sentimentos. Isso estava presente na forma de frases, garatujas, figuras de personagens, partes do corpo, objetos e flores, setas e diagramas desenhados de forma fluida e rápida, que se complementavam em significado.

Existia uma clara coerência estética entre esses trabalhos e sua personalidade, seu modo de agir, de se vestir, de se relacionar com as pessoas.

No início de seus estudos Azeite de Leos se interessou pelo desenho, linguagem e prática mais adequada ao seu modo de pensar e a sua espontaneidade (que falarei mais adiante), para logo passar a uma produção intensa de monotípias e de gravuras. Esse tripé formado pelo desenho, pelas técnicas de impressão e pelo entalhe da matriz originou as questões mais importantes de sua pesquisa artística – a falência das estruturas de comunicação interpessoal e as possíveis relações entre o desenho e o suporte.

Espontaneidade - Os trabalhos de Azeite de Leos podem ser vistos como uma espécie de registro de sua espontaneidade (tal qual a matriz de uma gravura). A documentação de um improviso, de uma atitude rápida e espontânea sobre o material que lhe fora apresentado. Cada obra é um registro de uma (re)ação sobre um material, que pode ser um papel oxidado, móveis desgastados, restos de materiais de construção, caixas de madeira quebradas, galhos e folhas secas e todo tipo de material “com história” que foi encontrado para logo em seguida ser desenhado, escrito, inscrito, pintado, cortado, colado e recombinado. Podemos ver nesses trabalhos uma atitude que vai além do significado das palavras que foram escritas.

A atitude do artista Azeite sobre os materiais é mais um traço da espontaneidade da pessoa Azeite que, desde sempre se comunica “por inteiro”, falando, fazendo caras e bocas e gesticulando de forma expressiva e afetuosa.

Generosidade - O que podemos perceber a partir do resultado final de cada produção artística de Azeite de Leos, é que ela é uma mostra de sua generosidade. Pois não é daqueles artistas que fala uma linguagem inacessível com seus trabalhos, pelo contrário, utiliza um vocabulário conhecido por todos nós: reconhecemos os materiais que ele escolhe para suas obras (pois não são materiais refinados e pasteurizados), podemos além de reconhecê-los, apreender um pouco da sua história (o desgaste evidente de uma placa de metal ou madeira, cascas de árvores e folhas que evidenciam suas memórias e tudo aquilo por que passaram, marcas de dedo no papel oxidado pelo tempo, o gesto presente nas linhas de desenho, os pensamentos expressos nas frases



Sem título - Tinta, decollage e monotipia sobre tecido montado sobre chassi - 135cm x 99cm - 2020

Capa exposição

escritas) tudo são evidências do modo generoso e sincero com que produz seus trabalhos artísticos – respeitando os materiais e deixando evidentes todas as ações e atitudes tomadas.

Podemos reconhecer tanto os materiais utilizados quanto as figuras e símbolos desenhadas, além das palavras e frases escritas. Não é um vocabulário fechado e enimesmado.

O trabalho do Azeite expõe uma desilusão com o pensamento abstrato e ideológico, o tipo de pensamento sem relação com o mundo cotidiano, com a experiência de mundo. Assim como nas obras de artistas como Paul Klee (1879-1940), Joan Miró (1893-1983) ou Antoni Tàpies (1923-2012), existe uma certa ironia na situação de tentarmos identificar e entender os signos contidos em sua produção artística – e é essa frustração gerada no expectador a principal força do seu trabalho, pois nos leva a outros modos de pensar o mundo (que é de experimentar esse mundo). É a falência das normas e das estruturas dando lugar novamente para o campo da experiência sensível.

A obra artística do Azeite parece sempre nos lembrar que o pensamento não existe sem a vivência e nem a aprendizagem existe sem a experimentação e os afetos – e isso também está relacionado com outra atuação importante e generosa do Azeite que é a de arte-educador. Em sua prática como professor de arte em escolas de ensino formal, sempre procura estabelecer um contato sincero com os estudantes exercitando um olhar e escuta atentos para assim, divulgar um entendimento do ensino (e do próprio fazer artístico) como forma de valorizar a individualidade de cada um.

Generosidade em expor a falência das linguagens rígidas e engessadas. Generosidade em ter um olhar atento para as coisas do mundo. Generosidade em respeitar as características e propriedades dos materiais, com suas qualidades e histórias. Generosidade em mostrar em seus trabalhos artísticos toda a sua sinceridade e seus processos. Generosidade em procurar dialogar com todos ao seu redor. ■

Carlos Habe - arte-terapeuta, arte-educador e amigo do Azeite



Sem título
Tinta, decollage e monotipia sobre
tecido montado sobre chassi
138cm x 80cm
2020



Sem título
Tinta, decollage e monotipia sobre tecido montado
sobre chassi
162cm x 118cm
2020



OTAVIO ZANI
SÃO PAULO, 1980

O paulistano Otávio Zani graduou-se em Ciências Sociais pela FFLCH USP, o que lhe trouxe uma relação profunda com certas questões culturais hauridas na antropologia. Dessa experiência vêm as temáticas de seus projetos artísticos, - os vínculos com sua origem, a trajetória da vida, o tempo que se distancia do cotidiano, a memória impalpável com suas falhas e fendas por onde penetra a criação, a invenção e o exercício constante de um olhar crítico para a sociedade.

O ano de 2005, aos 25 anos, marcou o início de sua trajetória no campo artístico, quando passou a fazer parte dos coletivos do Ateliê Espaço Coringa e posteriormente, da Casa de Tijolo. Os grupos realizaram exposições em várias cidades do Brasil e também no exterior, como no Atelier Press Papier, na cidade de Trois-Rivière, Canadá, em 2018, e em Havana, Cuba, em 2010, quando Otávio apresentou seus trabalhos na coletiva Travesia na Casa Simon Bolívar. Mais recentemente, em 2019, Otávio participou da mostra coletiva Xilo, Corpo e Paisagem, no SESC de São Paulo e teve uma individual na Casa Luz. O artista também atua em projetos educativos, tendo integrado as equipes das 29ª e 30ª Bienal Internacional de São Paulo, foi professor de xilogravura no Instituto Tomie Ohtake (2008 e 2012) e de artes visuais do projeto artístico pedagógico Fabricas de Cultura, além de promover diversos cursos artístico-culturais no SESC de São Paulo e outros espaços. Atualmente faz parte do Projeto Fidalga, onde mantém seu ateliê.

As gravuras em metal e xilo fizeram parte de seus primeiros interesses pela técnica e pela linguagem da tradição da arte. Essas linguagens mostram uma primeira característica do trabalho de Otavio: em suas exposições ele procura situar a multiplicidade desse exercício artístico projetado em materiais e suportes. Após um certo domínio desse meio, o artista perscruta a linguagem por outros caminhos; inicia uma certa subversão dos procedimentos e percebe que o peso gráfico é uma fator compositivo que o interessa, bem como, uma certa imperfeição da impressão que dá possibilidade para que a imprevisibilidade comece a pairar sobre os planos gráficos. São várias técnicas executadas com fluidez. Ao passar de uma técnica para a outra e sem que uma sobrepuje a outra, Otavio tece uma rede onde o fazer vai situando as manchas da memória.

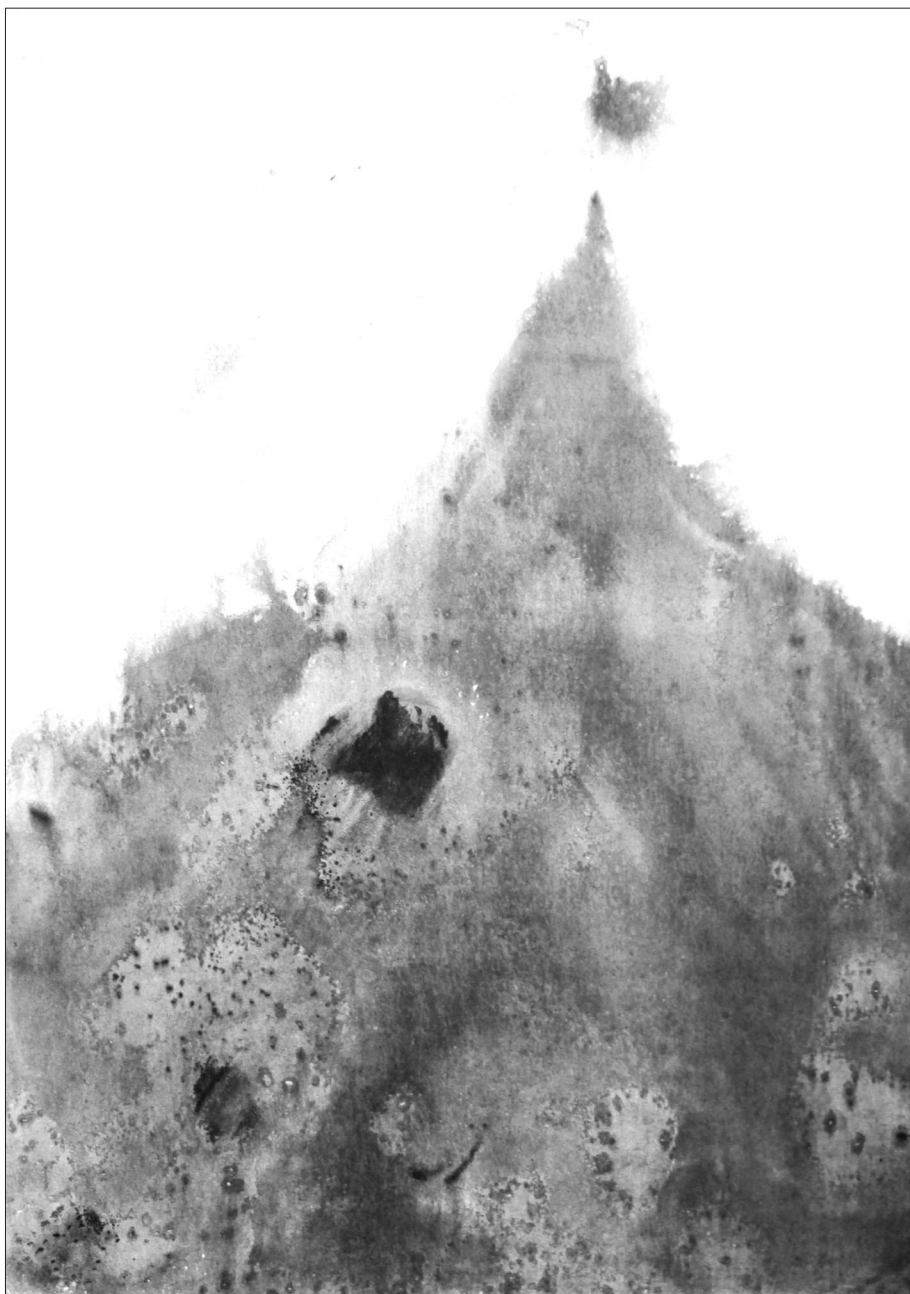
A exposição Frestas, Fendas e Impermanência apresenta os trabalhos de Otavio Zani, de 2019 e 2020. São percursos do esquecimento essencial que, uma vez intensificados por uma luz, um odor, um gesto, projetam-se em visualidades nos materiais e procedimentos da impressão gráfica. ■

Loly Demercian e Carmen S. G. Aranha



*Sem título (trabalhos da série "Ruínas")
Monoprint s/ papel
35cm x 50cm
2019/2020*

Capa exposição



*Sem título (trabalhos da série "Ruínas")
Monoprint s/ papel
35cm x 50cm
2019/2020*



*Sem título (trabalhos da série "Ruínas")
Monoprint s/ papel
35cm x 50cm
2019/2020*

Capa exposição



Sem título (trabalhos da série "Ruínas")
Monoprint s/ papel
35cm x 50cm
2019/2020



Sem título (trabalhos da série "Ruínas")
Monoprint s/ papel
35cm x 50cm
2019/2020

Capa exposição



*Sem título (trabalhos da série "Ruínas")
Monoprint s/ papel
35cm x 50cm
2019/2020*

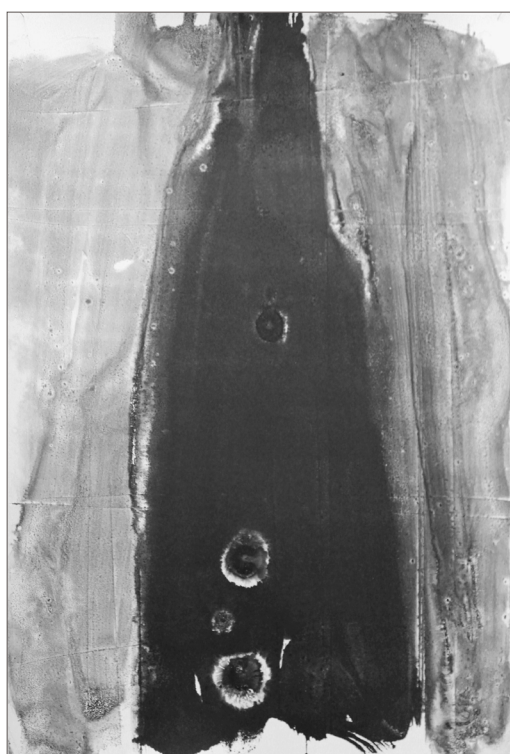
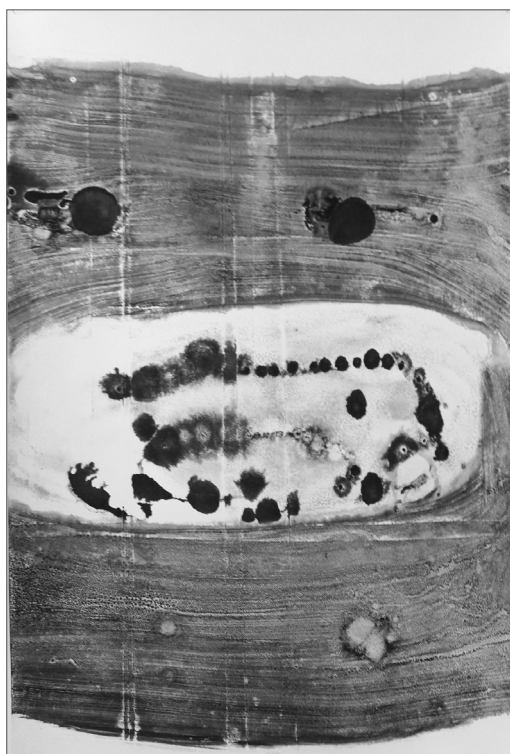




Capa exposição

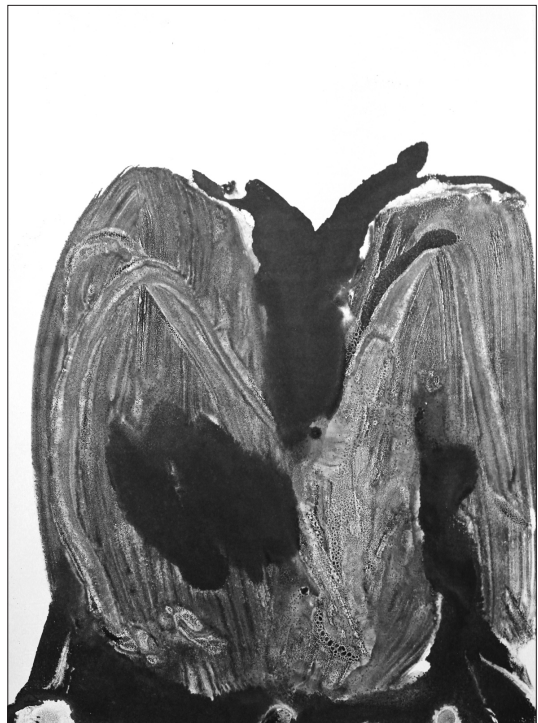


Sem título (trabalhos da série "Ruínas") - Monoprint s/ papel - 35cm x 50cm - 2019/2020

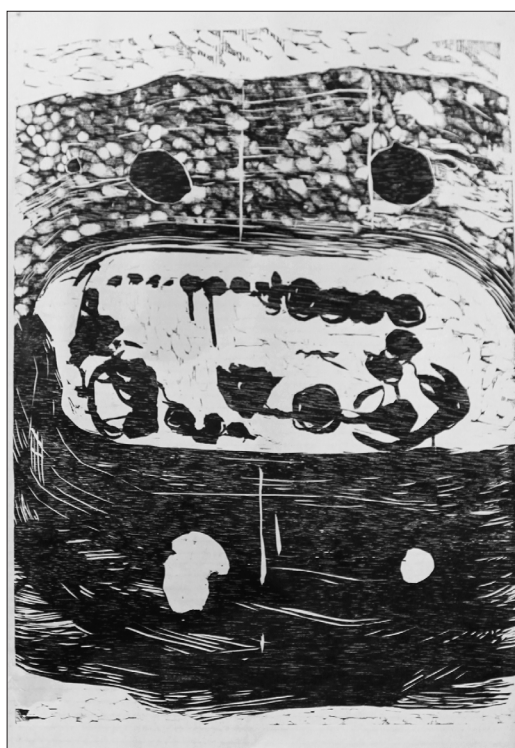
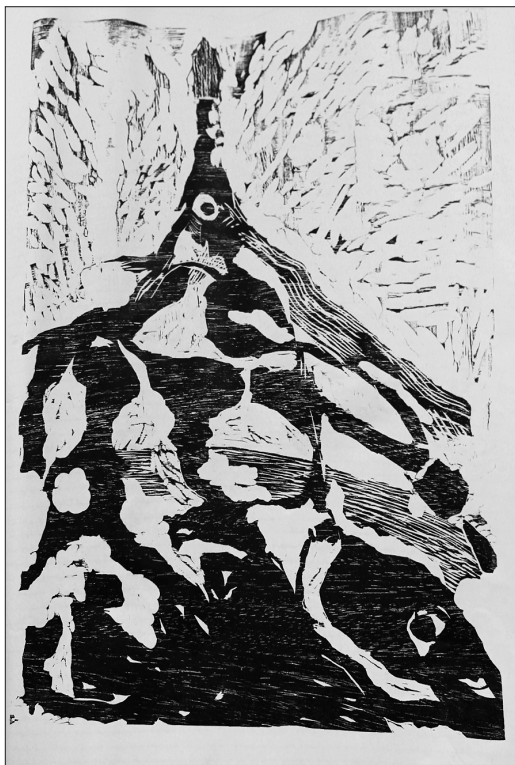




Sem título (trabalhos da série "Ruínas") - Monoprint s/ papel - 35cm x 50cm - 2019/2020



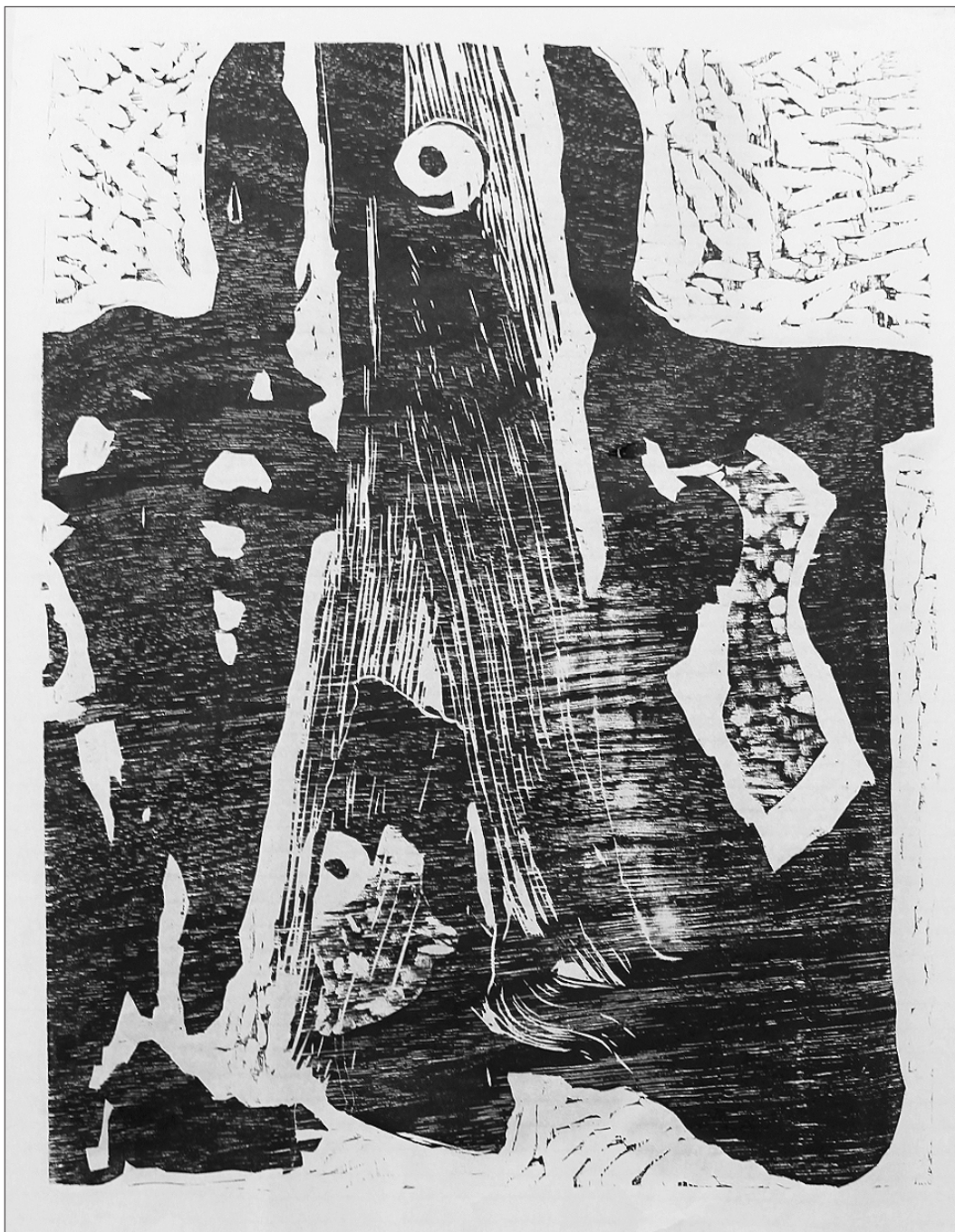
Capa exposição



*Sem título (trabalhos da série "Ruínas")
Monoprint s/ papel
35cm x 50cm
2019/2020*



Capa exposição



Sem título (trabalhos da série "Ruínas")
Monoprint s/ papel
35cm x 50cm
2019/2020



*Sem título (trabalhos da série "Ruínas")
Monoprint s/ papel
35cm x 50cm
2019/2020*

O OFÍCIO DO POETA* DISCURSO PROFERIDO EM MUNIQUE, EM 1976

ELIAS CANETTI

“Poeta” pertence àquela categoria de palavras que, durante um certo tempo, caíram enfermas, em desamparada exaustão: eram evitadas e dissimuladas – seu uso expunha-nos ao ridículo – e foram tão exauridas que, enrugadas e feias, transformaram-se em sinal de perigo. Aquele que,

não obstante, se punha a exercer a atividade – que, como sempre, prosseguiu existindo – chamava a si próprio “alguém que escreve”.

Ter-se-ia podido pensar, então, que se tratava de renunciar a uma falsa pretensão, de descobrir novos critérios, de se tornar mais rigoroso consigo e, particularmente, de evitar tudo o que pudesse levar a êxitos indignos. Na realidade, aconteceu o contrário: os métodos para causar sensação foram conscientemente desenvolvidos e intensificados justamente por aqueles que, aos golpes, rechaçavam sem piedade a palavra “poeta”. A opinião mesquinha de que toda literatura estava morta era formulada em palavras patéticas, como uma proclamação, impressa em papel valioso e discutida tão séria e solenemente como se se tratasse de uma construção intelectual complexa e difícil. É certo que esse caso particular afogou-se logo em seu próprio ridículo. Outros, porém, que não eram suficientemente estereis para se esgotarem em uma proclamação, que conceberam livros amargos e talentosos, muito em breve passaram a gozar de grande prestígio e, como “alguém que escreve”, faziam justamente aquilo que antes os poetas costumavam fazer: em vez de se calarem, continuavam escrevendo sempre o mesmo livro. Por mais que a humanidade lhes parecesse incorrigível e digna de morte, restava-lhe ainda uma função: aplaudi-los. Quem não sentisse vontade alguma de fazê-lo, quem estivesse enfasiado de tais efusões sempre idênticas, era duplamente amaldiçoado: como homem (o que já nada significava) e como alguém que se recusava a reconhecer no infinito desejo de morte daquele que escrevia a única coisa ainda com valor.

Os senhores compreenderão que, em face de tais fe-

nômenos, não manifesto menor desconfiança com relação àqueles que só escrevem do que àqueles que, além disso, presunçosamente se autodenominam poetas. Não vejo diferença alguma entre eles; igualam-se como um ovo a outro: o prestígio que porventura alcançaram parece-lhes um direito.

O que ocorre, na realidade, é que ninguém será hoje um poeta se não duvidar seriamente de seu direito de sê-lo. Quem não vê o estado do mundo em que vivemos dificilmente terá algo a dizer sobre ele. O perigo de que é alvo, antes preocupação central das religiões, deslocou-se para o aquém. O ocaso do mundo, experimentado mais de uma vez, é visto com frieza por aqueles que não são poetas; alguns há que calculam suas chances de fazer disso o seu negócio e engordar cada vez mais com ele. Desde que as confiamos a máquinas, as profecias perderam todo o valor. Quanto mais nos cindimos de nós, quanto mais confiamos a instâncias sem vida, tanto menos somos senhores daquilo que acontece. Nosso poder crescente sobre tudo – sobre o animado, o inanimado, e, principalmente, sobre nossos semelhantes – transformou-se em um contrapoder, que só aparentemente controlamos. Haveria centenas e milhares de coisas a dizer a esse respeito, mas tudo já é conhecido, e nisso reside o fato mais estranho: tornou-se, em cada detalhe, notícia diária de jornal, perversa banalidade. Os senhores não esperem que eu repita tudo isso aqui; hoje, propus-me uma outra coisa, algo mais modesto.

Talvez valha o esforço refletir se nesta situação do mundo existe algo por meio do qual os poetas, ou aquilo que até o momento se considera como tal, possam fazer-se úteis. De qualquer modo, apesar de todos os reverses que a palavra “poeta” sofreu, algo restou de sua pretensão. A literatura pode ser o que for, mas uma coisa não é – assim como não o é a humanidade que a ela ainda se agarra: a literatura não é algo morto. No que consistiria então a vida daquele que hoje a representa? O que teria para oferecer?

Há pouco tempo, deparei por acaso com um escrito de um autor anônimo, cujo nome não posso dizer justamente pelo fato de que ninguém o conhece. Esse escrito



**Detail -
Lápis de cor sobre
papel Impresso
Sueli Rojas**

anotei-a. Encontrei aqui, pensei comigo, o que mais me repugna nesta palavra “poeta” – uma pretensão que está em crassa tradição com aquilo que um poeta poderia alcançar, um exemplo da jactância que desacreditou essa palavra e nos enche de desconfiança, tão logo um membro da corporação bata no peito e comece a desfiar seu rosário de objetivos magnânicos.

Então, ao longo dos dias que se seguiram, percebi, para meu espanto, que a frase não me deixava, que sempre voltava-me à mente, que eu a retomava, dissecava, repelia e voltava a retomá-la, como se coubesse apenas a mim encontrar nela um sentido. Era já estranha pelo modo como se iniciava – “Tudo, porém, já passou” –, expressão de uma derrota completa e desesperadora numa época em que as vitórias deveriam começar. Porquanto tudo estivesse voltado para essas vitórias, a frase exprime já o desconsolo do fim, e de modo como se este fosse inevitável. Po-

data de 23 de agosto de 1939, ou seja, uma semana antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial, e diz: **“Tudo, porém, já passou. Fosse eu realmente um poeta, teria necessariamente podido impedir a guerra”**.

Que disparate!, dir-se-ia hoje, quando se sabe o que aconteceu desde então. Que pretensão! O que teria um indivíduo podido impedir, e por que justamente um poeta? Pode-se conceder uma reivindicação mais distante da realidade? E o que diferencia essa frase do estilo bombástico daqueles que com suas frases conscientemente deram origem à guerra?

Li a frase com irritação e, com irritação crescente,

rém, examinada mais de perto, a frase propriamente dita – “Fosse eu realmente um poeta, teria necessariamente podido impedir a Guerra” – contém o oposto da jactância, vale dizer, a confissão do completo fracasso. Mais ainda, exprime a confissão de uma responsabilidade, e, aliás, ali onde – e isso e o mais admirável nela – menos se poderia falar de responsabilidade, no sentido usual do termo.

Neste ponto, ele que manifestamente pensa o que disse, pois o fez em sua intimidade – se volta contra si mesmo. Não afirma sua pretensão, mas desiste dela.

Em seu desespero em relação àquilo que necessaria-

mente está por vir, acusa a si próprio, não aos verdadeiros responsáveis, os quais certamente conhece muito bem – pois, se não os conhecesse, pensaria de modo diferente sobre os dias vindouros. Assim, resta uma única coisa como fonte da irritação sentida a ideia a déia que ele faz do que deveria ser um poeta, e o fato de que se considere como tal até o instante no qual, com a eclosão da guerra, tudo desmorona para ele.

E justamente essa pretensão irracional à responsabilidade que me seduz e me põe a pensar. Dever-se-ia ainda acrescentar que foi por meio de palavras – consciente e continuamente empregadas, pervertidas que se chegou a uma tal situação que a guerra tornou-se inevitável. Ora, se as palavras tanto podem, por que não se haveria de poder impedir com elas a guerra? Não é absolutamente de se espantar que alguém que mais do que os outros lida com elas esperasse também mais de sua eficácia do que os outros.

Portanto – e talvez tenhamos chegado a isso um tanto apressadamente –, um poeta seria alguém que tem as palavras em alta consideração; alguém particularmente cercar-se delas, talvez até mais do que de seres humanos; que se entrega a ambos, mas com maior confiança às palavras; que as arranca de seus postos para, então, tornar a assentá-las com desenvoltura ainda maior; que as interroga, apalpa, acaricia, arranha, aplaina, pinta; que e mesmo capaz, depois de todas essas intimidades impertinentes, de diante delas, temente, rastejar em busca de refúgio.

Mesmo quando se apresenta, o que é frequente, como um criminoso para com as palavras, o poeta é, ainda aí, um criminoso passional.

Por trás de toda essa movimentação, oculta-se algo de que ele mesmo nem sempre tem consciência, algo que é débil, em geral, mas que, por vezes, é de uma violência arrebatadora – isto é, a vontade de responsabilizar-se por tudo o que é apreensível em palavras, expiando ele próprio o fracasso dessa empreitada.

Que valor pode ter para os outros seres humanos esse ato de assumir uma responsabilidade fictícia? Não perderá todo efeito por seu caráter irreal? Creio que aquilo que o próprio homem se impõe é tomado mais a sério por todos, mesmo pelos mais limitados, do que o que lhe é imposto por constrangimento. Inexiste também uma proximidade maior com os acontecimentos, um relacionamento com eles que nos toque mais profundamente, do que quando nos sentimos culpados por eles.

Se para muitos a palavra “poeta” estava corroida, isso se dava porque associavam a ela uma ideia de aparência e ausência de seriedade – algo que se recolhia visando furtar-se às dificuldades. A associação do comportamento afetado com o estético, em todos os seus

matizes, precedendo imediatamente o início de um dos períodos mais sombrios da história da humanidade (que não foram capazes de reconhecer quando já desabava sobre eles), não era apropriada para inspirar respeito pelos poetas. Sua falsa confiança, seu desconhecimento da realidade (que procuravam dominar unicamente com o desprezo), sua recusa em ter com ela qualquer vínculo, sua distância interior em relação a tudo o que de fato acontecia (uma vez que, na linguagem de que se serviam, não era possível intuir tais acontecimentos) – tudo isso torna perfeitamente compreensível que os olhos que enxergavam com maior rigor e precisão se afastassem horrorizados diante de tamanha cegueira.

Contraponha-se a isso o fato de que existam frases como aquela da qual parti nestas considerações. Enquanto existirem tais frases – e, naturalmente, há mais do que uma –, que tomam para si responsabilidade pelas palavras e recebem o reconhecimento do total fracasso com o maior dos pesares, teremos o direito de nos apegarmos a uma palavra que sempre foi usada para designar os autores das obras mais essenciais da humanidade, obras sem as quais jamais chegaríamos à consciência daquilo que constitui essa mesma humanidade. Confrontados com essas obras – das quais precisamos, de uma outra maneira certamente, mas não menos que de nosso pão de cada dia, pois seríamos nutridos e sustentados por elas mesmo se nada mais nos restasse, mesmo se nem ao menos soubéssemos o quanto elas nos sustentam, ao mesmo tempo que, em vão, procuram em nossa época por algo que as possa igualar –, resta-nos uma única postura: se formos bastante rigorosos em relação ao nosso tempo e principalmente em relação a nós mesmos, poderemos chegar à conclusão de que hoje não existe poeta algum, embora tenhamos de desejar apaixonadamente a existência de alguns.

Isso soa bastante sumário, e é de pouco valor se não tentarmos tornar claro para nós o que um poeta hoje teria de trazer em si para satisfazer o que dele se exige.

Antes de mais nada, diria que o mais importante é que ele seja o guardião das metamorfoses – e guardião em dois sentidos. Em primeiro lugar, ele se apropriará da herança literária da humanidade, que é rica em metamorfoses – o quão rica, só hoje o sabemos, quando os escritos de quase todas as culturas antigas foram já decifrados. Até o século XIX, quem se ocupasse desse aspecto mais próprio e enigmático do ser humano – o dom da metamorfose – teria ainda de se ater a dois livros fundamentais da Antiguidade: um tardio, As metamorfoses, de Ovídio, coletânea quase sistemática de todas as metamorfoses míticas e “elevadas” então conhecidas; e um anterior, a Odisseia, que trata particularmente das metamorfoses aventureiras de um homem, Ulisses. Suas metamorfoses culminam como retorno como mendigo

(o mais reles que se podia imaginar), e a perfeição do disfarce ali atingida e tão grande que jamais foi alcançada ou superada por qualquer poeta posterior. Seria ridículo estender-me acerca da ação desses dois livros – já antes do Renascimento, mas sobretudo depois dele – sobre as modernas culturas europeias. As metamorfoses de Ovídio reaparecem em Ariosto, em Shakespeare e em incontáveis outros, e seria um grande erro supor que sua ação sobre os modernos se esgotou. Deparamos com Ulisses até nos dias de hoje: tendo sido a primeira personagem a entrar para o panteão da literatura universal, seria difícil citar mais que cinco ou seis figuras de igual poder de irradiação.

Se Ulisses foi certamente a primeira personagem a estar sempre presente entre nós, não é, contudo, a mais antiga, pois encontrou-se uma mais velha. Sequer cem anos se passaram desde a descoberta do herói mesopotâmico Gilgamesh e do reconhecimento de seu significado. Essa epopeia inicia-se com a metamorfose de Enkidu – um ser da natureza, vivendo em meio aos animais e ao selvagem – em um ser da cidade e da cultura, um tema que só hoje nos toca mais de perto, uma vez que nos é dado saber, por meio de dados concretos e precisos, de crianças que viveram entre lobos. Com Gilgamesh perdendo o amigo Enkidu, morto, a epopeia culmina num monstruoso confronto com a morte – o único, aliás, que não deixa no homem moderno um ressaibo amargo de ilusão. Gostaria, aqui, de me oferecer como testemunha de um fenômeno quase inverossímil: nenhuma obra da literatura, literalmente nenhuma, determinou tão decisivamente a minha vida quanto essa epopeia de mil anos de idade que, um século atrás, ninguém conhecia. Encontrei-a quando contava dezessete anos, e, desde então, nunca mais me deixou: retornei a ela como a uma Bíblia, e, abstraindo de sua ação específica sobre mim, ela me encheu de expectativa quanto ao que ainda desconhecemos. É-me impossível contemplar como um todo acabado o corpus daquilo que nos foi legado, e que nos serve de alimento. Mesmo que se viesse a comprovar que mais nenhuma obra registrada por meio da escrita, e de tamanha significação, advirá, restaria ainda o enorme reservatório daquilo que é transmitido oralmente pelos povos primitivos.

Isso porque ali não há fim para as metamorfoses, que são o que nos importa aqui. Poder-se-ia passar a vida a interpretá-las e compreendê-las – não se teria vivido mal. Tribos, que muitas vezes não contavam mais de uma centena de seres humanos, legaram-nos enorme riqueza, a qual certamente não merecemos, pois por nossa culpa foram extintas, ou ainda o estão sendo, diante de nossos olhos que sequer as contemplam. Elas conservaram até o fim suas experiências míticas, e o mais notável é não haver quase nada que nos venha tão a propósito, que nos

inspire tanta esperança, quanto essas incomparáveis obras antigas de homens que, caçados, logrados e roubados por nós, sucumbiram em miséria e amargura. Eles que – por nós desprezados em virtude de sua modesta cultura material – foram cega e impiedosamente dizimados legaram-nos uma herança espiritual inesgotável. Jamais poderemos ser suficientemente gratos à ciência por tê-la salvo, sua verdadeira preservação, sua ressurreição para a nossa vida, cabe aos poetas.

Caracterizei os poetas como os guardiães das metamorfoses, mas eles o são também num outro sentido. Num mundo onde importam a especialização e a produtividade; que nada vê senão ápices, almejados pelos homens em uma espécie de limitação linear; que emprega todas as suas energias na solidão gélida desses ápices, desprezando e embaciando tudo o que está no plano mais próximo – o múltiplo, o autêntico –, que não se ápice; a servir ao ápice num mundo que proíbe mais e mais a metamorfose, porque esta atua em sentido contrário à meta suprema de produção; que multiplica irrefletidamente os meios para sua própria destruição, ao mesmo tempo que procura sufocar o que ainda poderia haver de qualidades anteriormente adquiridas pelo homem que poderiam agir em sentido contrário ao seu – num tal mundo, que se poderia caracterizar como o mais cego de todos os mundos, parece de fundamental importância a existência de alguns que, apesar dele, continuem a exercitar o dom da metamorfose.

Esta seria, creio, a verdadeira tarefa dos poetas. Graças a um dom que foi universal e hoje está condenado à atrofia, e que precisariam por todos os meios preservar para si, os poetas deveriam manter abertas as vias de acesso entre os homens. Deveriam ser capazes de se transformar em qualquer um, mesmo no mais ínfimo, no mais ingênuo, no mais impotente. Seu desejo íntimo pela experiência de outros não poderia jamais se permitir ser determinado por aqueles objetivos que regem nossa vida normal, oficial, por assim dizer: teria de ser absolutamente livre de toda pretensão de sucesso ou prestígio, ser uma paixão por si, a paixão justamente pela metamorfose. Para tanto, ouvidos sempre atentos seriam necessários, mas só isso não seria suficiente, pois hoje um número enorme de seres humanos já não domina a fala: exprimem-se por meio das frases dos jornais e das mídias, dizendo sempre a mesma coisa, sem contudo serem os mesmos. Só pela metamorfose (no sentido extremo em que essa palavra é usada aqui) seria possível sentir o que um homem é por trás de suas palavras: não haveria outra forma de apreender a verdadeira consistência daquilo que nele vive. Há em sua natureza um processo misterioso e ainda muito pouco investigado, que constitui a única e verdadeira via de acesso ao outro ser humano. Tentou-se de diversas formas

dar um nome a esse processo, fala-se ora, em intuição, ora em empatia; de minha parte prefiro, por razões que não me é possível apresentar aqui, a palavra mais exigente: “metamorfose”. Contudo, qualquer que seja o nome que se lhe empreste, dificilmente alguém ousará duvidar de que se trata de algo real e muito precioso. Vejo, assim, no seu exercício constante, em sua necessidade premente de vivenciar seres humanos de toda espécie, mas especialmente aqueles que são menos considerados, na prática desse exercício, irrequieta, não atrofiada ou tolhida por sistema algum, o verdadeiro ofício do poeta. Pode-se pensar, e é até mesmo provável, que apenas uma parte dessa vivência penetre em sua obra. A forma como esta é julgada pertence àquele mundo da produtividade e dos ápices, que hoje não pode interessar-nos, uma vez que nos ocupamos de apreender como seria um poeta, se existisse algum, e não daquilo que ele nos lega.

Se abstraio totalmente daquilo que se entende por sucesso, se dele até desconfio, isso está relacionado a um perigo que todos conhecem por si mesmos. Tanto o propósito de obtê-lo como o sucesso em si possuem uma ação restritiva. Aquele que conscientemente se lança a um objetivo vê como um peso morto tudo o que não estiver a serviço de sua obtenção. Afasta-o de si para se tornar mais leve, não pode preocupá-lo o fato de que talvez esteja jogando fora o que possui de melhor – importante para ele são os pontos que vai atingindo; de ponto a ponto, arrojase a alturas maiores, calculando em metros. A posição é tudo, e é determinada exteriormente: não é ele quem a cria, nem tem a menor participação em seu nascimento. Ele a vê e esforça-se por alcançá-la; e, por mais útil e necessário que seja esse esforço em muitas esferas da vida, para o poeta – tal como pretendemos vê-lo aqui ele seria destrutivo.

Isso porque tem, sobretudo, de criar mais e mais espaço dentro de si próprio. Espaço para o saber, que ele não adquire em função de quaisquer objetivos reconhecíveis, e espaço para os seres humanos, que vivencia e assume por meio da metamorfose. No que se refere ao saber, só pode adquiri-lo com os processos honrados e puros que determinam a estrutura interna de cada ramo do conhecimento. Porém, na escolha desses domínios do saber, que podem distar muito uns dos outros, o poeta não é guiado por nenhuma regra consciente, e sim por uma fome inexplicável. Uma vez que se abre para seres humanos os mais distintos e os compreende da maneira mais antiga, pré-científica, ou seja, através da metamorfose; uma vez que, com isso encontra-se interiormente em movimento contínuo, que ele não pode enfraquecer e ao qual não pode pôr um fim – pois não coleciona seres humanos, não os coloca ordenadamente de lado, mas depara com eles e, vivos, os acolhe –; e uma vez que experimenta por meio

deles choques intensos, e bem possível que a súbita mudança em direção a um novo ramo do saber seja também determinada por tais encontros.

Tenho plena consciência da estranheza dessa exigência, a qual não pode inspirar senão resistência. Soa como se o poeta visasse ter em si um caos de conteúdos opostos e conflitantes. Em princípio, eu teria muito pouco o que opor a essa séria objeção. O poeta está mais próximo do mundo quando carrega em seu íntimo um caos; no entanto, e este foi nosso ponto de partida, sente responsabilidade por esse caos – não o aprova, não se sente bem com ele, não se crê importante por ter em si espaço para tanta coisa contraditória e desconexa, mas odeia o caos, e não perde jamais a esperança de dominá-lo em prol dos outros e de si mesmo.

Para dizer algo sobre este mundo que tenha algum valor, o poeta não pode afastá-lo de si ou evitá-lo. Tem de carregá-lo em si enquanto caos, o que é mais do que nunca, a despeito de todas as metas e planejamentos, pois o mundo se move com velocidade crescente em direção à própria destruição; assim, pois, tem de carregá-lo em si, e não lustrado e empoado ad usum Delphini, ou seja, do leitor. Contudo, não se pode permitir sucumbir ao caos, irias, a partir justamente da experiência que dele possui, precisa combatê-lo, contrapondo a ele a impetuosidade de sua esperança.

O que, pois, pode ser essa esperança, e porque ela só tem valor se se alimenta das metamorfoses – antigas, de que se apropriou por meio dos estímulos propiciados por suas leituras, e contemporâneas, em função de sua abertura para o inundo atual?

Há, em primeiro lugar, o poder das personagens que o mantêm sob ocupação, que não abandonam o espaço nele conquistado. Elas reagem a partir dele, como se ele fosse constituído por elas. Elas são a sua “maioria”, articulada e consciente, e, à medida que vivem nele, são sua resistência contra a morte. É parte das características dos mitos transmitidos oralmente que eles tenham de se repetir. Sua vivacidade equivale ao seu caráter definitivo: é-lhes dado não se modificarem. Apenas em cada caso isolado é possível descobrir o que faz a vitalidade de tais mitos, e talvez se tenha examinado muito pouco o porquê da necessidade de eles se propagarem. Poder-se-ia descrever muito bem o que se passa quando alguém, pela primeira vez, depara com um desses mitos. Não esperem hoje de mim uma tal descrição em toda a sua plenitude, e de outro modo ela não teria valor algum. Quero mencionar um de seus aspectos, qual seja, o sentimento de certeza irrefutável, de irrevogabilidade que eles transmitem: foi assim, e só poderia ter sido exatamente assim. O que quer que seja que experimentamos no mito, e por mais inverossímil que possa parecer em um outro contexto, aqui ele permanece

livre de dúvidas, possui uma configuração única e inclassificável.

Esse reservatório repleto do indubitável, do qual tanto chegou até nós, foi alvo dos mais extravagantes abusos. Conhecemos muito bem o abuso político perpetuado a partir daí: deformados, diluídos, desfigurados, mesmo esses empréstimos, já em si de valor inferior, mantêm-se por alguns anos antes de rebentarem. Empréstimos de tipo bem diferente são aqueles que a ciência tomou ao mito. Cito apenas um exemplo gritante: o que quer que pensemos sobre o conteúdo de verdade, por exemplo, da psicanálise, ela extraiu uma boa parte de sua força da palavra “Édipo”, e a crítica séria que se faz a ela procura atingi-la justamente nessa palavra.

A partir dos abusos de toda espécie perpetrados contra os mitos, pode-se explicar o afastamento em relação a eles que caracteriza nossa época. São vistos como mentiras porque são conhecidos apenas por meio de seus empréstimos, e, junto destes, são eles próprios postos de lado. As metamorfoses que oferecem parecem ainda meramente inverossímeis. De seus milagres, reconhecem-se apenas aqueles que se tornaram realidade com as invenções, sem se considerar que devemos cada uma destas ao seu arquétipo no mito.

O que, no entanto, constitui a essência dos mitos, para além de todos os seus conteúdos específicos, é a metamorfose que neles se exercita. Foi por meio dela que o homem passou ele próprio a criar. Com ela, apropriou-se do mundo, tem nele a sua parte. Podemos certamente perceber que o homem deve seu poder à metamorfose; mas deve-lhe também algo melhor: sua compaixão.

Não tenho, pois, receio de empregar uma palavra que soa inadequada aos que lidam com o espírito: ela foi banida para o domínio das religiões o que também é parte do processo e especialização –, no qual se permite que seja pronunciada e cuidada. É mantida afastada das decisões práticas de nosso dia a dia, cada vez mais determinadas pela técnica.

Eu disse que só pode ser poeta quem sente responsabilidade, embora ele talvez faça menos que os outros para comprová-la em ações isoladas. Trata-se de uma responsabilidade para com a vida que se destrói, e não se deve ter vergonha de dizer que essa responsabilidade é alimentada pela compaixão. Não tem valor algum quando proclamada como um sentimento genérico, indeterminado. Ela requer a metamorfose concreta em cada indivíduo que vive, que está entre nós. O poeta aprende e exercita a metamorfose no mito, nas literaturas transmitidas. Ele não é nada, se não a aplica ininterruptamente ao mundo que o cerca. A vida multifacetada que o invade – e que, no plano sensível, permanece separada em todas as suas formas de manifestação – não resulta nele em conceito

algum, mas lhe dá forças para opor-se à morte, transformando-se, assim, em algo universal.

Não pode ser próprio do poeta entregar a humanidade à morte. E com consternação que ele, que não se fecha a ninguém, percebe o poder crescente da morte em tantas pessoas. Mesmo que a todos pareça façanha inútil, o poeta vai pôr-se a sacudir esse poder e jamais, em hipótese alguma, capitulará. Seu orgulho consistirá em resistir aos mensageiros do nada, que se tornam cada vez mais numerosos na literatura, e em combatê-los com instrumentos diferentes daqueles que utilizam. Viverá segundo uma lei que é a sua própria, mas não talhada para ele. Ela diz:

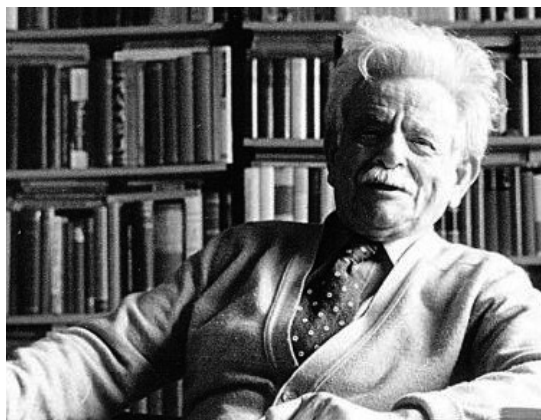
Que não se atire ao nada ninguém que lá gostaria de estar – Que se procure o nada apenas para encontrar-lhe a saída, indicando-a para todos. Que se persista na tristeza, bem como no desespero, para se aprender a tirar deles os outros; mas não por desprezo da felicidade que cabe às criaturas, ainda que estas desfigurem e dilacerem umas às outras. ■

NOTA:

(*) O autor emprega sistematicamente a palavra “poeta” (Dichter) em lugar do termo mais amplo “escritor” (Schriftsteller). (N.T.)

REFERÊNCIA:

CANETTI, Elias. O ofício do poeta. In: A consciência das palavras. Tradução de Márcio Suzuki e Herbert Caro (“O outro processo”). São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 310-322.



Elias Canetti (1905-1994), nascido na Bulgária de pais judeus espanhóis, foi condecorado com o Prêmio Nobel de 1981. Ele é o autor do romance “Auto-de-fé” (“Die Blendung”), de 1935, além de inúmeros ensaios e coletâneas de aforismos, dentre os quais, sobressai o insinuante “A Consciência das Palavras” (“Das Gewissen der Worte”), de 1976.



Fotografía: Pablo Dewin Reyes - De-construcciones-Urbanas





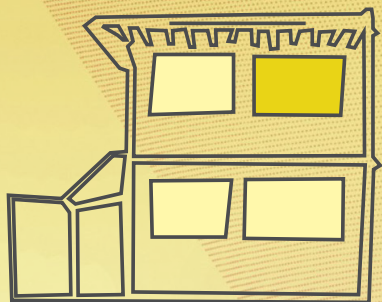
Fotografía: Pablo Dewin Reyes - De-construcciones-Urbanas





Fotografía: Pablo Dewin Reyes - De-construcciones-Urbanas





CASAGALERIA OFICINA DE ARTE

DESDE 2004 A CASAGALERIA E OFICINA DE ARTE LOLY DEMERCIAN VEM SE CONSOLIDANDO COMO UM ESPAÇO DE EXIBIÇÃO E PRODUÇÃO DE CONTEÚDO EM ARTE CONTEMPORÂNEA DA CIDADE, ARTICULANDO EXPOSIÇÕES, PROJETOS, WORKSHOP, E PROGRAMAS PÚBLICOS ENVOLVENDO ARTISTAS EM DIVERSOS ESTÁGIOS DE CARREIRA E DE DIFERENTES NACIONALIDADES.

VENHA NOS VISITAR!

RUA FRADIQUE COUTINHO, 1216 - VILA MADALENA
FONE: 55 11 3841 9620

DE TERÇA A SEXTA DAS 13H ÀS 19H E SÁBADOS DAS 13H ÀS 17H

 CASAGALERIA E OFICINA DE ARTE LOLY DEMERCIAN

 CASAGALERIA OFICIAL

loly@lolydemercian.com.br / delolis@gmail.com

www.casagaleria.com.br

