

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, LINGUAGENS E CULTURA DA UNIVERSIDADE DA AMAZÔNIA

avoz

da palavra

VOL. 15 | N. 2 | DEZ. 2018

ISSN 1415-7950

REITOR

Janguê Diniz

VICE-REITORA

Betânia Fidalgo

**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA,
PÓS-GRADUAÇÃO E EXTENSÃO**

Ana Maria de Albuquerque Vasconcellos

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
COMUNICAÇÃO, LINGUAGENS E CULTURA**

Analaura Corradi

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS

Veridiana Valente Pinheiro Castro

CONSELHO EDITORIAL

Aldrin Moura de Figueiredo (UFPA)

Carlos Henrique Lopes de Almeida (UNILA)

José Alcides Ribeiro (USP)

Jorge Leal Eiró da Silva (UNAMA)

José Guilherme de Oliveira Castro (UNAMA)

José Mariano Klautau de Araújo Filho (UNAMA)

José Ribamar Ferreira Júnior (UFMA)

Livia Afonso de Aquino (FAAP)

Lucilinda Ribeiro Teixeira (UNAMA)

Márcia Marques de Moraes (PUC-MG)

Maria Adelina Amorim (ULisboa, Portugal)

Maria do Perpétuo Socorro Cardoso da Silva (UNAMA)

Paulo Jorge Martins Nunes (UNAMA)

Rafael José dos Santos (UCS)

Valzeli Figueira Sampaio (UFPA)

EDITORIA CIENTÍFICA

Analaura Corradi

COMITÊ EDITORIAL

Carolina Maria Mártires Venturini Passos

Cristiane de Mesquita Alves

José Guilherme de Oliveira Castro

José Mariano Klautau de Araújo Filho

Lucilinda Ribeiro Teixeira

Maria do Perpétuo Socorro Cardoso da Silva

Veridiana Valente Pinheiro Castro

Wellingson Valente dos Reis

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Carolina Maria Mártires Venturini Passos

REVISÃO

Cristiane de Mesquita Alves

Wellingson Valente dos Reis



Asas
da palavra

CAPA: A Marisela. Fotografia digital de Maryori Katherine Cabrita Garcia. Caracas-Venezuela, 2014.

CAPAS DE SEÇÃO: Dobras (Atlas Mnemosyne, Warburg); Corpos (Penitência, Rafael BQueer); Mapas (Cidade do Lixo, Jornal Vida Paraense, 1883)

Asas da Palavra: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura. Belém: Unama, vol. 15, n. 2, dez. 2018 | Semestral 107 p. ISSN: 1415-7950

1. Letras. 2. Artes. 3. Linguagens. 4. Cultura. 5. Mestrado e Doutorado em Comunicação, Linguagens e Cultura. 6. Unama – periódico.

EDITORIAL

Voo

*Alheias e nossas
as palavras voam.
Bando de borboletas multicores,
as palavras voam.
Bando azul de andorinhas,
bando de gaivotas brancas,
as palavras voam.*

*Voam as palavras
como águias imensas.
Como escuros morcegos
como negros abutres,
as palavras voam.*

*Oh! Alto e baixo
em círculos e retas
acima de nós,
em redor de nós
as palavras voam.*

E às vezes pousam.

Cecília Meireles

A revista *Asas da Palavra* reativa-se neste volume e pousa no espaço-tempo contemporâneo. O **Grupo de Estudos e Pesquisa “Arte, Imagem e Cultura”** do **Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura** da Universidade da Amazônia, organiza este número a partir de seu território, enquanto lugar de discussão e reflexão sobre a imagem, em seus mais diversos aspectos e especialmente no entrecruzamento entre os campos da arte e da cultura. Na costura das palavras, nas entrelinhas entre ciência e vida, o que propomos nesta edição é um traçado não linear, muitas vezes enviesado e impreciso no qual arte, língua e imagem se juntam ou se atritam manifestando-se de diversos modos, em distintas políticas de locução e sentido.

O dossiê temático proposto como ***Políticas da Arte, Poéticas da Imagem*** traz reflexões em torno da imagem e suas relações com a arte e a vida, pesquisas que valorizam o potencial comunicativo e expressivo das visibilidades e invisibilidades da imagem. Sob tal concepção, os artigos e ensaios atravessam temáticas que evidenciam suas múltiplas interfaces, considerando suas particularidades materiais tanto visuais como conceituais, sob a perspectiva de suas dinâmicas de processos, linguagens, poéticas ou técnicas artísticas. Desta forma, o dossiê estrutura-se, de modo flexível e articulado entre suas partes, em três seções conceituadas: ***Dobras, Corpos e Mapas***.

Em ***Dobras***, apresentamos memoriais de deslocamentos no tempo e no espaço propiciados pela arte contemporânea em três pesquisas. Mateus Nunes, em ***Dobra Barroca, dobra pós-moderna: desclocamento, repetição e trans-historicidade na arquitetura***, nos leva a um passeio filosófico por meio das dobras de Gilles Deleuze e da complexidade do movimento trans-histórico de Aby Warburg para efetuar uma análise sobre as volutas da Igreja de Santo Alexandre em Belém.

Carolina Passos, Will Teixeira, Inara Carvalho e Sílvia Leão, em ***Dona Ana, por Tiago Coelho***, atravessam o processo criativo da obra apresentada por Tiago no IX Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, sob a proposta



da palavra

VOL.15|N.2|DEZ.2018

ISSN 1415-7950

de uma experiência de percepção, considerando pensamento de Dewey como chave de compreensão sobre a poética relacional na arte contemporânea.

Vera Pimentel, em *Nas dobras das ondas de Danielle Fonseca*, analisa semioticamente a obra *As dobras somos nós*, da artista visual Danielle Fonseca, premiada no XVII Salão UNAMA de Pequenos Formatos, tomando como referência aspectos da produção de vídeoarte no Brasil a partir das dobras de Deleuze e Peirce.

Em *Corpos* nos envolvemos em narrativas e relatos visuais em que as questões de gênero, sexualidade e histórias afetivas, emergem a partir dos ensaios de vivência e experimentação artística de Maryori Garcia em *Imagens de minha mãe: relatos e experiências de gênero útero-filial*, e na proposição curatorial experimental *CUIR: Exposição independente*, de Pedro Sampaio.

Em *Mapas* navegamos pelas interrelações de lugares e sujeitos a partir da imagem da cidade em três pesquisas. Simone Moura, em *Confortavelmente entorpecidos: notas sobre imagem, fotografia e cidade*, investiga a imagem em seu caráter antropológico levantado por Hans Belting a partir da fotografia enquanto imagem técnica proposta por Flusser, numa relação que se dá por meio da sensação estética e da realidade psíquica dos sujeitos ao viver e sentir a cidade.

Luiz LZ Cezar Santos em *Ver-o-Peso da publicIDADE de Belém como marca significante de lugar*, ressaltava o caráter comunicacional da imagem numa abordagem da construção histórica das representações sociais, culturais, artísticas e políticas da imagem do mercado do Ver-o-Peso em Belém-PA, a partir de narrativas construídas ao longo dos 400 anos da cidade.

Fabício Costa e Sílvio Holanda, em *“Do Diário em Paris” e “Do Diário em Paris III”, de Guimarães Rosa: a língua francesa em imagens poéticas*, aborda a imagem em sua dimensão literária, poética e metafórica presente na língua francesa e na narrativa das obras de Guimarães Rosa, que retratam as relações cotidianas na cidade de Paris.

Portanto, é com orgulho e satisfação que apresentamos a vocês a primeira edição da revista *Asas da Palavra* na qual as palavras alcançam os territórios da imagem e da arte.

Belém do Pará, 10 de dezembro de 2018

Carolina Venturini Passos, Jorge Eiró e Mariano Klautau Filho.



da palavra

VOL.15|N.2|DEZ.2018

ISSN 1415-7950

SUMÁRIO

DOBRAS

- DOBRA BARROCA, DOBRA PÓS-MODERNA: DESLOCAMENTO, REPETIÇÃO E TRANS-HISTORICIDADE NA ARQUITETURA 07
Mateus Carvalho NUNES (Universidade de Lisboa)

- DONA ANA, POR TIAGO COELHO 18
Carolina M. M. Venturini PASSOS (UFPA / UNAMA)
Will Montenegro TEIXEIRA (UNAMA / FAPEN / FAPAN / FEAPA)
Inara de Araújo CARVALHO (UNAMA/ UFRA)
Sílvia de Souza LEÃO (UNAMA)

- NAS DOBRAS DAS ONDAS DE DANIELLE FONSECA 32
Vera Maria Segurado PIMENTEL (UNAMA)

CORPOS

- IMAGENS DE MINHA MÃE: RELATOS E EXPERIÊNCIAS DE GÊNERO ÚTERO-FILIAL 45
Maryori Katherine Cabrita Garcia (UFPA)
Ana Cláudia do Amaral Leão (UFPA)

- CUIR: EXPOSIÇÃO INDEPENDENTE 60
Pedro Oliveira e Silva SAMPAIO (UNAMA)
Simone de Oliveira MOURA (UNAMA)

MAPAS

- CONFORTAVELMENTE ENTORPECIDOS: NOTAS SOBRE IMAGEM, FOTOGRAFIA E CIDADE 74
Simone de Oliveira MOURA (UNAMA)

- VER-O-PESO DA PUBLICIDADE DE BELÉM COMO MARCA SIGNIFICANTE DE LUGAR 88
Luiz LZ Cezar Silva dos SANTOS (UFPA)

- DO DIÁRIO EM PARIS E DO DIÁRIO EM PARIS-III, DE GUIMARÃES ROSA: A LÍNGUA FRANCESA EM IMAGENS POÉTICAS. 99
Fabício Lemos da COSTA (UEAP)
Sílvia Augusto de Oliveira HOLANDA (UFPA)





DOBRAŠ

DOBRA BARROCA, DOBRA PÓS-MODERNA: DESLOCAMENTO, REPETIÇÃO E TRANS-HISTORICIDADE NA ARQUITETURA

Mateus Carvalho NUNES

RESUMO

Este trabalho pretende analisar as manifestações do conceito de “dobra”, proposto por Gilles Deleuze (1925-1995) em *Le pli: Leibniz et le Baroque* (1988), no pensamento barroco e pós-moderno e em suas aplicações no campo da arte e da arquitetura. Objetiva explicitar características convergentes nestes dois momentos, abordados tanto como períodos históricos e estilísticos, quanto pensamentos com essências sobreviventes. Discute sobre complexidade, deslocamento, repetição, subjetividade e movimento em Francesco Borromini (1599-1667) e em Peter Eisenman (n. 1932) a partir da perspectiva trans-histórica de Aby Warburg (1866-1929).

Palavras-chave: Dobra; Gilles Deleuze; Barroco e Pós-modernismo; História da Arte; Teoria da Arquitetura; Aby Warburg.

BAROQUE FOLD, POSTMODERN FOLD: DISPLACEMENT, REPETITION AND TRANS-HISTORICITY IN ARCHITECTURE

ABSTRACT

*This paper pretends to analyze the manifestation of the “fold” concept, proposed by Gilles Deleuze (1925-1995) in *Le pli: Leibniz et le Baroque* (1988), in baroque and post-modern thoughts and in its applications on the fields of art and architecture. It aims to explicit convergent features in these two different moments, approached not only as historical and stylistic periods, but as ways of thinking with surviving essences. It discusses about the complexity, displacement, repetition, subjectivity and movement in Francesco Borromini (1599-1667) and Peter Eisenman (b. 1932) from the Aby Warburg’s (1866-1929) trans-historical perspective.*

Keywords: Fold; Gilles Deleuze; Baroque and Post-Modernism; History of Art; Theory of Architecture; Aby Warburg.

PLIEGUE BARROCA, PLIEGUE POST-MODERNA: DESPLAZAMIENTO, REPETICIÓN Y TRANS-HISTORICIDAD EN LA ARQUITECTURA

RESUMEN

*Este trabajo pretende analizar las manifestaciones del concepto de “pliegue”, propuesto por Gilles Deleuze (1925-1995) en *Le pli: Leibniz et le Baroque* (1988), en el pensamiento barroco y posmoderno y en sus aplicaciones en el campo de la arte y la arquitectura. Busca explicitar características convergentes en estos dos momentos, abordados tanto como períodos históricos y estilísticos, como pensamientos con esencias sobrevivientes. Discute sobre la complejidad, el desplazamiento, la repetición, la subjetividad y el movimiento en Francesco Borromini (1599-1667) y en Peter Eisenman (1932) en la perspectiva trans-histórica de Aby Warburg (1866-1929).*

Palabras clave: Pliegue; Gilles Deleuze; Barroco y Posmodernismo; Historia del Arte; Teoría de la Arquitectura; Aby Warburg.



da palavra

VOL.15|N.2|DEZ.2018

ISSN 1415-7950

COMPLEXIDADE E AMBIGUIDADE

Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992) propõem, em 1980, o conceito de rizoma, publicado em *Capitalisme et Schizophrénie: Mille Plateaux*. O rizoma, intrinsecamente epistemológico, pode ser compreendido como um labirinto sem começo nem fim, sem centro nem periferia, onde tudo está conectado. Torna obscuro, qual elemento ou lugar do labirinto levará para o próximo. É um sistema que dobra, tomando atalhos e fazendo desvios, demonstrando a complexidade e a diferença do pensamento.

Essencialmente barroco-pós-moderno, Deleuze utiliza-se do termo “rizoma” (DELEUZE; GUATTARI, 1995), advindo da botânica, um tipo de caule em que pode ocorrer ramificação em diversos locais da planta, sem raízes, sem fundamentalismos imutáveis, sem eixos, nem fixações permanentes. Opõe-se à ideia epistemológica de compreensão do conhecimento como uma árvore com raiz fixa fortemente, clara, hierárquica e cartesiana, que a partir de seus fundamentos primordiais, estabelece-se em um tronco central e ramifica-se em galhos maiores que seguem, dividindo-se, proporcionalmente distribuídos na planta, em galhos menores. Para Deleuze, “Se Descartes não soube resolvê-los, foi porque procurou o segredo do contínuo em percursos retilíneos e o segredo da liberdade em uma retidão da alma, ignorando a inclinação da alma tanto quanto a curvatura da matéria” (DELEUZE, 2012, p. 14).

O rizoma é a resposta epistemológica do conceito da dobra: no rizoma, a dobra está em todo lugar: “A hipótese atomista e a cartesiana compartilham do mesmo erro: estabelecem mínimos separáveis. A dobra sempre está se desdobrando, não se segrega” (DELEUZE, 2012, p. 14). A complexidade do rizoma é confluyente tanto ao pensamento barroco, quanto ao pós-moderno, ao manipular referências e propor uma estrutura disruptiva, ambos baseados nos ideais de deslocamento, multiplicidade, subjetivismo e complexidade.

Gilles Deleuze publicou, em 1988, a obra *Le pli: Leibniz et le baroque* – “A dobra: Leibniz e o barroco” (2012) –, na qual faz análises essencialmente filosóficas, sejam elas estéticas, sejam epistemológicas, sobre o pensamento barroco e suas relações com o filósofo Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716)¹ que, para Deleuze, é o primeiro filósofo barroco. Já que, para Deleuze, a filosofia baseia-se na criação de conceitos, o autor propõe certos conceitos filosóficos que, neste trabalho, opero no âmbito das discussões teóricas da arquitetura, como os conceitos de *dobra*, *desdobra*, *redobra* e *ponto de inflexão*. Além disso, a partir do manejo de certos conceitos operados, pude relacionar o pensamento pós-moderno – da filosofia – com o pensamento barroco – da arquitetura –, observando que ambos essencialmente expressam crise, complexidade e movimento. Então, a meu ver, podemos entender a tríade *dobra-desdobra-redobra* e o *ponto de inflexão*, na perspectiva deste trabalho, da seguinte maneira:

A *dobra* é o traço complexo que pretende ir ao infinito e que caracteriza a ideia de barroco. Divide-se incessantemente, “e em cada dobra há infinitas outras dobras: está sempre em movimento, se desdobrando, não se segregando” (DELEUZE, 2012, p. 18). É a menor unidade da matéria e da imatéria: está sempre e em toda a parte. Exprime complexidade, infinitude, movimento e dinamicidade do pensamento, das imagens e das coisas.

A *desdobra* é o desenvolvimento e o detalhamento da dobra, é a dobra dobrada. Em cada dobra, há inúmeras desdobras que continuam se desdobrando infinitamente. É importante frisar que a desdobra não é uma compartimentação hierárquica inferior à dobra, apenas o desenvolvimento desta. “Toda dobra vem de uma dobra, *plica ex plica*” (DELEUZE, 2012, p. 26, grifo do autor). A compreensão da desdobra se dá muito mais em seu ato do que em seu objeto-final, ou seja, a essência da desdobra está no movimento e na operação de dobrar, dobrar novamente, desdobrar. “Eis por que a desdobra nunca é o contrário da dobra, mas é o movimento que vai de umas dobras às

¹ Gottfried Wilhelm Leibniz foi um filósofo, cientista, matemático e diplomata alemão, comumente associado ao desenvolvimento da integral e da regra do produto no cálculo moderno.

outras” (DELEUZE, 2012, p. 161).

A *redobra* é a dobra transformada, rebatida: *ça rebonde*. Quando se atinge o ponto de inflexão na dobra, seu ponto mais crítico, esta muda de direção, de curvatura, de meio, e temos, então, a redobra.

O *ponto de inflexão* é o ponto mais crítico da dobra, em que se concentra a tensão, a ambiguidade, a complexidade e a crise. “É onde a dobra muda de direção, tomando um novo centro de curvatura: onde a dobra se torna redobra, onde se percebe que a linha pode brincar livremente” (DELEUZE, 2012, p. 31). O ponto de inflexão está exatamente no meio, na intersecção. Sendo assim, não está nem de lado nem de outro, nem no côncavo, nem no convexo, nem na esquerda, nem na direita, nem em cima, nem embaixo. Este ponto apresenta singularidade intrínseca e ambiguidade complexa. É o ponto de turbulências e de incertezas.

A dobra, essencialmente, comporta-se de maneira ambígua, já que é a complexidade do infinito. Para o arquiteto estadunidense Robert Venturi² (n. 1925) (2004, p. 2), “a ambiguidade não é uma nebulosidade compreensiva, mas é a complexidade da ordem em seu espírito, digno de louvor”. A confusão de experiência, a tensão barroca, é louvável: “Sou mais favorável à vitalidade desordenada do que à unidade óbvia. Sou mais pela riqueza de significado do que pela clareza de significado” (VENTURI, 2004, p. 2). Vemos que “o significado não é uma ‘coisa’, mas uma representação psíquica da ‘coisa’” (VENTURI, 2004, p. 19). Venturi pensa como um arquiteto barroco. Não é à toa que um de seus livros canônicos, *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, fundamenta-se na análise de obras barrocas e maneiristas e suas comparações com obras modernas e pós-modernas.

Ainda para Venturi, uma arquitetura que atinge o platô de incluir vários níveis de significado gera ambiguidade e tensão. A percepção da arquitetura barroca é vívida, pois percebe simultaneamente uma multiplicidade de níveis, “envolvendo lutas e hesitações para o observador” (VENTURI, 2004, p. 19). Esgota-se o gosto pela percepção segura, clara, objetiva, em prol de uma “...apreensão do mundo como imagem oscilante” (WÖLFFLIN, 1989, p. 15). A ambiguidade, então, pode “acumular-se precisamente nos pontos de maior eficiência poética, e considera-a geradora de uma qualidade a que dá o nome de ‘tensão’, à qual poderíamos chamar o impacto poético propriamente dito” (HYMAN *apud* VENTURI, 2004, p. 15). O barroco, afinal, é a arte de tensão, de crise.

Leibniz é barroco inclusive por sua matemática, ao iniciar o uso da operação “função”, que designa uma quantidade relacionada a uma curva, e não a uma reta. O desenvolvimento da integral é atribuído a Leibniz, e, no cálculo diferencial, um dos conceitos fundamentais é o do ponto de inflexão. É o ponto sobre uma curva em que a curvatura troca de sinal, ou seja, deixa de ser côncava para ser convexa. O ponto de inflexão também é um ponto crítico de uma função, onde a primeira derivada é nula ou não definida.

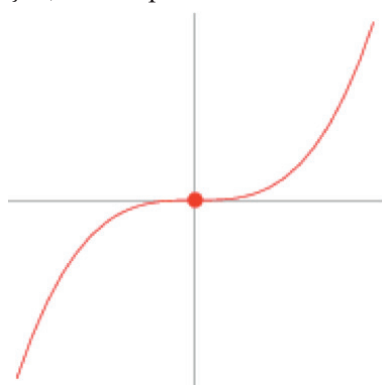


Figura 01 – Ponto de inflexão³

² Robert Venturi é um arquiteto estadunidense, vencedor do Prêmio Pritzker de 1991 e referência da arquitetura pós-moderna e do século XX.

³ Disponível em <http://mathworld.wolfram.com/images/eps-gifs/InflectionPoint_700.gif>, acessada em 02.08.2017.

Para Deleuze, o ponto crítico da dobra, onde se concentra a tensão, a ambiguidade, a complexidade e a crise é o ponto de inflexão, como já explicado anteriormente de maneira mais paulatina. O ponto de inflexão é onde a dobra se redobra, onde a voluta torna-se contravoluta, onde a curva gótica se rebate em ogiva e rebote, onde se ascende da terra ao céu (DELEUZE, 2012, p. 35). É o ponto entre as dimensões.

A transformação da inflexão não admite simetria, nem plano privilegiado de projeção. Ela se torna turbulenta e ocorre mais por atraso, por adiamento, do que por prolongamento ou proliferação: com efeito, a linha se redobra em espiral para adiar a inflexão em um movimento suspenso entre o céu e a terra, movimento que se distancia ou se aproxima indefinidamente de um centro de curvatura e que a cada instante “levanta seu voo ou corre o risco de abater-se sobre nós” (DELEUZE, 2012, p. 26).

SUBJETIVIDADE E MOVIMENTO

Segundo O’Sullivan (2005, p. 1), o conceito da dobra possibilita Deleuze a pensar criativamente sobre a produção da subjetividade. Ao analisar e vestir-se em personagens, como Foucault e Leibniz, produzindo perspectivas subjetivas, Deleuze dobra o pensamento; ou seja, seu pensamento se dobra no pensamento de outro e vice-versa, de maneira não linear e ininterrupta, de forma infinita. Este efeito de dobra sobre si mesmo, ou seja, do homem sobre o próprio homem, é compatível com o pensamento da imanência deleuziana, que se confronta com a transcendência diretamente ligada à metafísica.

O movimento do pensamento (e da imagem) não se contém na linearidade, na cronologia. Ao escrever sobre Leibniz, Deleuze decreta o dinamismo do seu pensamento, que sempre está se movimentando, desdobrando-se sempre. Tudo é dobra, seja a matéria, seja a imatéria. E não para: dentro de dobras, outras dobras desdobram-se, infinitamente.

Ao analisar a dobra e o pensamento leibniziano, Deleuze dobra-se em Leibniz, e faz com que Leibniz dobre-se em Deleuze. O homem pós-moderno se torna barroco, e o homem barroco torna-se pós-moderno. Não seriam os dois, essencialmente, a mesma coisa? A dobra não seria, então, barroco-pós-moderna? O desbarato, a fluidez, a complexidade, a diferença, a perspectiva, o subjetivismo, o engano, a desorientação, a dobra:

A recusa de modelos estáticos é uma dimensão da arte de vanguarda e por aqui se pode fazer uma aproximação com a dinâmica barroca. É que o Barroco tem um significado de dinamização e abertura e desprende-se de um período histórico definido. Se procurarmos cuidadosamente, encontraremos características de atividades de tipo barroco em todos os períodos da História em que o equilíbrio das formas e das fórmulas perfeitas e o estatismo das certezas dão lugar ao dinamismo das dúvidas e das perguntas, ao plurissignificado das formas, à crescente quantidade da informação contida nos sinais, à ambiguidade viva dos símbolos, ao espaço sensível das hipóteses, às formas dinamizadas da sua própria ascensão ou queda, ao ornamento estruturalmente funcional, à luz que potencializa os volumes, à sombra que define ou dilui gestalticamente o fundo e a figura, às palavras em movimento que inventam as ideias, às metáforas e aos objetos em diálogo de informação mútua, à redução e ao rigor matemático do aleatório, contra os cânones rígidos da beleza. É por tudo isto que é preciso estudar e compreender o Barroco, não como mero período histórico, mas sim como ideia mestra oposta à ideia de “clássico”, definindo um dos dois modos de o homem estar no Mundo, viver, criar e comunicar. (MELO E CASTRO, 1981, p. 163-164)

Ao substituir categoricamente a arte do “ser” pela arte da “aparência”, ao desvincular de forma massiva o desenho e seu conteúdo, de sua real percepção derivada da apreensão das manchas de cores lançadas nos quadros,

os pintores impressionistas se aproximariam definitivamente de alguns princípios comuns às representações barrocas. Logo, não é de se admirar o fato de a estrutura compositiva da arte impressionista acabar se tornando o ponto de partida para o pensamento dos primeiros teóricos que se colocaram a favor do Barroco, e particularmente o fio condutor do discurso de seu mais importante representante: o escritor, filósofo, historiador e crítico suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945) (BAETA, 2012, p. 39).

Assim como o Impressionismo se desassocia dos moldes e parâmetros estéticos academicistas, “destrói o antigo espaço plástico e muda radicalmente a concepção de cor e luz com relação às antigas técnicas acadêmicas” (SILVA, 1989, p. 14), o barroco evolui a partir dos paradigmas renascentistas. A evolução inquieta é inevitável no desenvolvimento da história da arte. A agitação do barroco insurge-se contra a tranquilidade do renascimento: inquieto, atormentado, alucinado, o homem barroco, sobre traços expressivos, desafiadores e provocantes, faceja o homem renascentista, tranquilo, plácido, humanista.

Borromini e Van Gogh deviam partilhar da mesma voracidade e intenção:

A Renascença é a arte da beleza tranquila. Oferece-nos aquela beleza libertadora que experimentamos como um bem-estar geral e uma intensificação uniforme de nossa força vital. Em suas criações perfeitas não se encontra nada pesado ou perturbador; nenhuma inquietação ou agitação – todas as formas manifestam-se de modo livre, integral e sem esforço. O barroco se propõe outro efeito. Quer dominar-nos com o poder da emoção de modo imediato e avassalador. O que traz não é uma animação regular, mas excitação, êxtase, ebriedade. Visa produzir a impressão do momento, enquanto a Renascença age mais lenta e suavemente, mas de modo mais duradouro: é um mundo que gostaríamos de jamais deixar. (...) Ele não evoca a plenitude do ser; mas o devir; o acontecer; não a satisfação, mas a insatisfação e a instabilidade. Não nos sentimos remidos, mas arrastados para a tensão de um estado apaixonado. (WÖLFFLIN apud BAETA, 2012, p. 40)

Paralelamente,

Van Gogh usou cada pincelada não só para dispersar a cor; mas também para externar a sua própria excitação. Em uma das cartas de Arles, descreve o seu estado de inspiração, quando “as emoções são, às vezes, tão fortes que trabalho sem ter consciência de estar trabalhando... e as pinceladas acodem com uma sequência e coerência idênticas às de palavras numa fala ou numa carta”. A comparação não podia ser mais clara. Em tais momentos, Van Gogh pintava como outros homens escrevem. Assim como o aspecto de uma página manuscrita, os traços deixados pela pena sobre a folha de papel revelam algo dos gestos de quem escreve, de modo que sentimos instintivamente quando uma carta foi escrita sob grande tensão emocional – também as pinceladas de Van Gogh nos dizem algo a respeito do seu estado mental. (GOMBRICH, 2012, p. 547)

Graças à perspectiva trans-histórica do historiador de arte Aby Warburg (1866-1929) – sobre a qual é fundamentada todo este trabalho –, Ernst Gombrich já observava estas similitudes “ao comparar a audácia do trabalho de pincel de Van Gogh com Tintoretto: os dois eram mestres em evocar uma determinada visão” (GOMBRICH, 2012, p. 547). Warburg foi o primeiro historiador que construiu, de maneira sistemática, “uma história da arte que levasse em conta a complexidade do tempo e do movimento das imagens” (TRINDADE, 2017, p. 272). Lemos, assim, o barroco e a pós-modernidade de forma única, não-linear: *Baroque-postmodern*.

Evocando emoção, o homem barroco dobra o espaço, cria volumes e força percepções. Desenha o cenário onde se desenrolará o drama e o

4 Francesco Borromini (1599-1667) foi um arquiteto italiano, expoente do Barroco italiano.

fervor da emoção, com ênfase na monumentalidade espacial. A clareza formal do Renascimento não importa mais, e sim a riqueza viva e desordenada do barroco, a dobra: “...os pintores e os escultores quando se empenham em uma obra de arquitetura fundam as proporções a partir do corpo humano; Borromini, ao contrário, funda as proporções sobre as Quimeras” (CHANTELOU, 1972, p. 289-290 *apud* BAETA, 2012, p. 25).

Note que, na Figura 2, desenho do nicho central e da janela do segundo piso da fachada do *Oratorio di San Filippo Neri*, por Francesco Borromini⁴, por mais que pareça uma perspectiva, o desenho é bidimensional: uma elevação. Borromini dobra o espaço, distorce sua compreensão e manipula o olhar ao tentar forçar a perspectiva e aumentar a profundidade do nicho, fazendo com que as linhas do friso, que usualmente seriam retas se vistas em elevação, sejam curvas, propositalmente instituindo uma ilusão de ótica, de perspectiva. Objetiva, com estas operações, “fortes apelos ao drama, ao sentimento, à subjetividade, ao espírito perturbador, à êxtase, à ebriedade” (BAETA, 2012, p. 40). A perspectiva, ou seja, a representação espacial é dobrada para a obtenção de um efeito sobre o observador.

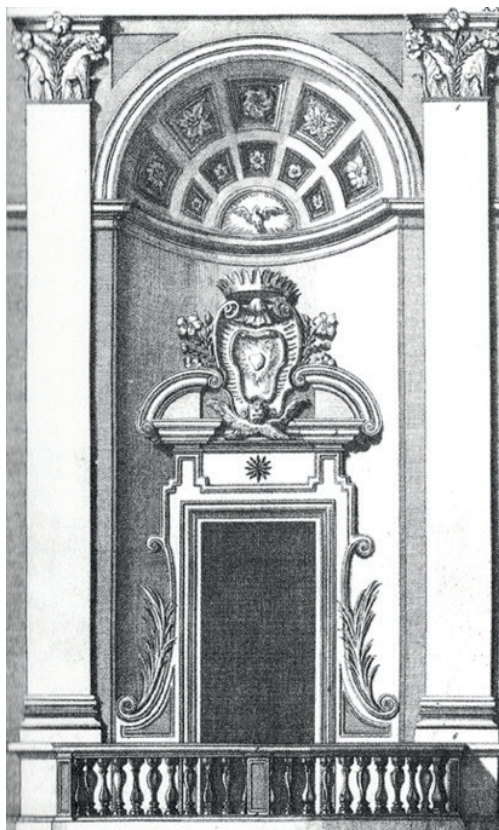


Figura 02 – Desenho do nicho central e da janela do segundo piso da fachada do Oratorio di San Filippo Neri, desenhado por Francesco Borromini, construído entre 1637 e 1648⁵

5 BORROMINI, Francesco (1993). *Opus Architectonicum*. Roma: De Rubéis Editore, távola XX, *apud* BAETA, Rodrigo Espinha (2012). *Teoria do Barroco*. Salvador: EDUFBA – PPGAU, p. 39.

De modo similar, é isto que Van Gogh também promove, de maneira geral, em toda sua obra, manipulando referências já estudadas, seja de representação espacial, simbólica ou cromática, para a conquista de uma complexidade emocional de efeito.



Figura 03 – Vincent Van Gogh: “Trigal com corvos”. Óleo sobre tela, 1890.

REPETIÇÃO E DESLOCAMENTO

Por sua vez, Peter Eisenman⁶ já utilizava, em 1991, os termos “*folding*”, “*infolding*” e “*unfolding*” para descrever os diagramas conceituais de seus projetos arquitetônicos (ADAMS, 1993, p. 3). O arquiteto incorpora a dobra em sua arquitetura, tanto como produção literária quanto edificada, ao reconsiderar a tradição dualista neoplatônica, e ao tentar relacionar matéria e imatéria, corpo e alma, geometria e percepção (SCHRAMKE, 2016), aspectos amplamente enfatizados também no pensamento barroco. Analisando um ponto específico e característico do trabalho de Eisenman, podemos perceber o emprego do conceito de dobra na manipulação do *grid* projetual, ponto original da discussão sobre a forma eisenmaniana, provocando deslocamentos e irregularidades na malha regular. Assim, o arquiteto dobra não só a forma, mas referências já presentes na história da arquitetura, repetindo-as de forma operada como metodologia projetiva.

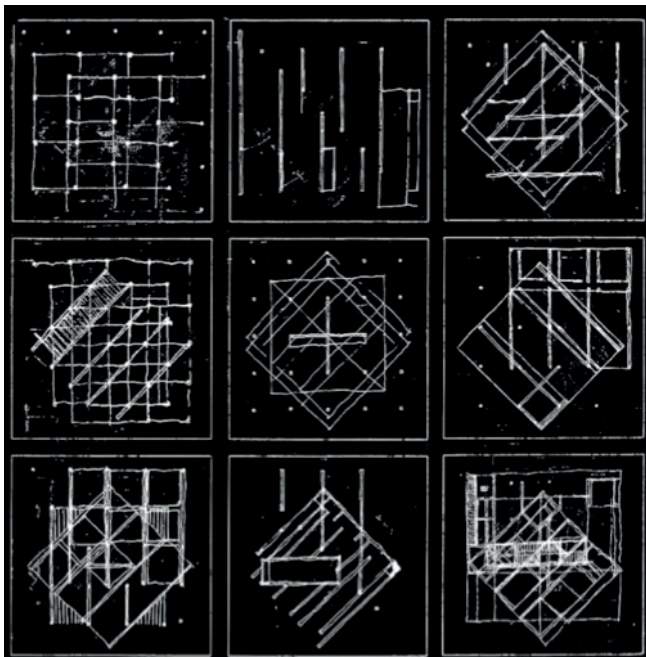


Figura 04 – Diagramas da House III, de Peter Eisenman (Eisenman Architects, 1969)⁷

⁶ Peter Eisenman (n. 1932) é um arquiteto norte-americano, usualmente associado à arquitetura desconstrutivista.

⁷ Disponível em <http://www.eisenmanarchitects.com/house-iii.html>, acessada em 07.01.2018



Figura 05 – Croqui do projeto para o Parc de la Vilette, de Peter Eisenman (Eisenman Architects, 1987)⁸

Percebe-se, a partir de análise mais profunda, que esta manipulação do *grid* está relacionada a discussões bastante pertinentes e frequentes da teoria da arquitetura, como a relação interior-exterior, incorporando pensamentos de outros filósofos pós-modernos, como Jacques Derrida⁹ (1987). Além disso, a ideia eisenmaniana de arquitetura como processo é condizente com o movimento inerente aos processos de *dobrar*, *desdobrar* e *redobrar*, nunca finitos, sempre em operação.

Espaço dobrado articula uma nova relação entre vertical e horizontal, figura e fundo, dentro e fora – todas as estruturas articuladas pela visão tradicional. Diferentemente do espaço da visão clássica, a ideia de espaço dobrado nega enquadramento em favor de uma modulação temporal. A dobra não mais privilegia projeção planimétrica; em contrapartida há uma curvatura variável. [...] Dobrar [...], em termos de visão tradicional, [...] contém uma qualidade do oculto. Dobrar muda o espaço tradicional de visão. Isto é, pode ser considerado em ser efetivo; opera, abriga, é significativo, enquadra, é estética. Dobrar também constitui um movimento de espaço efetivo para afetivo. (EISENMAN, 2005, apud SCHRAMKE, 2016, p. 133)

Esta multiplicidade concilia-se com o pensamento de repetição e diferença de Deleuze. Os princípios se repetem, embora não da mesma forma. Erudito, com estudo clássico, como um pós-moderno, ele manipula as referências, os princípios, sem favorecer as compartimentações. “Isso está de acordo com os dois polos da filosofia de Leibniz: Tudo é regular! Tudo é singular!” (DELEUZE, 2012, p. 106). Na filosofia de Deleuze e de Leibniz, nenhuma filosofia leva “...tão longe a afirmação de um só e mesmo mundo e de uma diferença ou variedade infinitas nesse mundo” (DELEUZE, 2012, p. 103). Escrevendo sobre Leibniz, Deleuze se escreve. Lendo sobre Leibniz, Deleuze se lê:

Leibniz ama os princípios, sendo sem dúvida o único filósofo que não para de inventá-los, e os inventa com prazer e entusiasmo brandindo-os como armas; mas, por outro lado, ele brinca com os princípios, multiplicando-lhes as fórmulas, variando suas relações, e não para de querer “prová-los”, como se, amando-os em demasia, faltasse ao respeito para com eles. (DELEUZE, 2012, p. 79)

⁸ Disponível em <http://www.eisenmanarchitects.com/la-villette.html>, acessada em 07.01.2018.

⁹ Jacques Derrida (1930-2004) foi um filósofo franco-magrebino, usualmente associado à criação do desconstrutivismo.

Estas miscelâneas de referências, variâncias de relações, buscas de repetições, estudos de princípios são perceptíveis no trabalho e no pensamento de Aby Warburg. Seus painéis são a prova da busca da repetição: de imagens, de significados, de gestos, de símbolos. Busca “a metamorfose das imagens como forma simbólica” (WAIZBORT, 2015, p. 19), manejando referências de diversas épocas, como o paganismo e o Renascimento, e criando a “ciência sem nome”, ou “*Kulturwissenschaft*”. Para Warburg, as imagens são forma de pensamento, são uma linguagem que, a partir destas, pode-se assimilar, pensar e formular. Como um léxico, as imagens se repetem, reportando-se a outras imagens, e assim como a língua, a simbolização é um elemento decisivo no processo de civilização (WAIZBORT, 2015, p. 19).



Figura 06 – Atlas Mnemosyne, Aby Warburg. Painel 48: Fortuna. Símbolo discutido do homem que se liberta (1929).

George Didi-Huberman, em “A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg”, frisa que há, no pensamento warburguiano, uma prática de constante deslocamento: “... deslocamento no pensar, nos pontos de vista filosóficos, nos campos de saber, nos períodos históricos, nas hierarquias culturais, nos lugares geográficos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 31).

Havemos de entender, portanto, que as imagens, em geral, deslocam-se: em tempo, ao repetirem-se – ou sobreviverem, como objetiva expressar Warburg no conceito de “*Nachleben der Antike*” (“sobrevivência do Antigo”) – em períodos históricos e estilísticos diversos, mas que mantêm essências imagéticas e ideológicas confluentes; em áreas do conhecimento, ao analisar as consequências fenomenológicas, estéticas,

10 WARBURG, Aby (2010). Atlas Mnemosyne. Madrid: Ediciones Akal Sa, p. 89.

VOL. 15 | N.2 | DEZ. 2018
ISSN 1415-7950

Asas
da palavra

antropológicas e artísticas – dentre inúmeras outras – através da análise da *fortuna crítica* (SERRÃO, 2007) de obras artísticas e arquitetônicas; cenários socioeconômicos e geográficos, ao expressar o movimento e a subjetividade inerente a certos motivos artísticos em sociedades e lugares díspares; e em outras esferas possíveis de multiplicidade analítica.

Estes modelos, símbolos e imagens deslocados, disponibilizadas pelo passado e que serão metamorfoseados ao olhar de Warburg, são os mesmos princípios manipulados que Deleuze afirma que Leibniz opera e que, ao fazer isto, também opera. Manejam, armazenam, transmitem e transformam imagens, conceitos, números, símbolos, pensamentos, formas... Assim como, através da complexidade e da repetição – ou seja, através da dobra –, o pensamento de Warburg se faz pela permeabilidade da complexidade “das dimensões sociais e históricas em seu sentido mais amplo, situando-se para além dos muros limítrofes de toda e qualquer disciplina” (WAIZBORT, 2015, p. 19), Leibniz e Deleuze rompem com o pensamento rígido e claro de seus respectivos panoramas ideológicos e partem para o ambíguo, tenso, crítico.

A trans-historicidade de referências defendida por Warburg é perceptível em diversos campos de análise da história da arte, da arquitetura, da cultura, e de diversos campos. Diante da falta da aplicação do conceito de transcontextualidade na maior parte das produções histórico-científicas concernentes à arte e à arquitetura, e à escolha de abordagem positivista nestes casos de análise, esta abordagem, justifica-se pela necessidade de compreensão global do objeto final em sua pluralidade, manejos de referências e de constituição conceitual. Celebra-se um novo momento da história da arte e da arquitetura, em que as peculiaridades obtidas nesta integração inflamatória de ideias são, de forma geral, negligenciadas nas investigações sobre o tema (enquanto objetos formais e de influências temporais), o que compromete a compreensão da fortuna crítica desta realidade múltipla, detentoras de significados inesgotáveis inerentes à complexidade das obras.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Tim. *The Eisenman-Deleuze Fold*. Tese de bacharelado em Arquitetura. Auckland: University of Auckland, 1993.

BAETA, Rodrigo Espinha. *Teoria do Barroco*. Salvador: EDUFBA – PPGAU, 2012.

CHANTELOU, Paul Fréart de (1972). *Journal du Voyage en France du Cavalier Bernin*. Nova York: Burt Franklin Reprints apud BAETA, Rodrigo Espinha. *Teoria do Barroco*. Salvador: EDUFBA – PPGAU, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Le pli: Leibniz et le baroque*. Paris: Editions de Minuit, 1988.

_____. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 2000.

_____. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et Schizophrénie: Mille Plateaux*. Paris: Editions de Minuit, 1995.

_____. Mil Platôs. *Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol.1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *The Truth in Painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

EISENMAN, Peter. *Ins Leere geschrieben: Schriften & Interviews 2* (Ed. by Peter Engelmann). Vienna: Passagen Verlag, apud SCHRAMKE, Sandra (2016). “3D Code: Folding in the Architecture of Peter Eisenman” In: SCHAFFNER, Wolfgang; FRIEDMAN, Michael (Eds.), *On Folding: Towards a New Field of Interdisciplinary Research*. Viena, Transcript Verlag. pp. 115-138, 2005.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

HYMAN, Stanley Edgar. *The Armed Vision*. Nova York: Vintage Books, 1955.

MELO E CASTRO, Ernesto de; HATHERLY, Ana. *PO.EX – Teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

O’SULLIVAN, Simon. *Definition: ‘Fold’*. In: *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

SERRÃO, Vitor. *A Trans-Memória das Imagens – Estudos Iconológicos de Pintura Portuguesa (Séculos XVI-XVIII)*. Chamusca: Edições Cosmos, 2007.

SILVA, Regina Helena Dutra Rodrigues Ferreira. *Wölfflin: estrutura e forma na visualidade artística*. In: WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo Barroco e a sua origem na Itália*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

TEIXEIRA, Claudio Alexandre de Barros. *A estética do labirinto: barroco e modernidade em Ana Hatherly*. Dissertação de Mestrado em Letras. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, Departamento de Línguas Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.

TRINDADE, Elna Maria Andersen Trindade. *O desenhador de Belém: Antônio José Landi e o movimento das imagens na Amazônia colonial (1753-1791)*. Tese de Doutorado em História. Belém: Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, 2017.

VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

_____. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Recebido em 24 Set 2018 | Aprovado em 10 Out 2018

Mateus Carvalho NUNES

Doutorando em História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Arquiteto e Urbanista pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará. Investigador Integrado do ARTIS-IHA - Instituto de História da Arte/FL-UL. Membro do Fórum Landi (FAU-UFPA) e do Laboratório da Forma na Razão e na Alucinação (LAFORA/FAU-UFPA). E-mail: mateuscn4@gmail.com

DONA ANA, POR TIAGO COELHO

Carolina M. M. Venturini PASSOS
Will Montenegro TEIXEIRA
Inara de Araújo CARVALHO
Sílvia de Souza LEÃO

RESUMO

Este ensaio reproduz uma experiência de percepção e inter-relação com a instalação *Dona Ana*, de Tiago Coelho, obra selecionada ao IX Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia. A partir das proposições técnicas, estéticas e conceituais, revela-se a obra em seu aspecto representacional/documental apoiados em Santaella (1993) e Dewey (2010). Apreende-se assim, a obra enquanto arte contemporânea por sua poética relacional entre arte e vida, imagem e imaginário, e seus entremeios.

Palavras-chave: Fotografia; Arte contemporânea; Estética; Representação; IX Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia.

DONA ANA, BY TIAGO COELHO**ABSTRACT**

This essay reproduces a perception and interrelationship experience with the art installation Dona Ana, by Tiago Coelho, a selected piece at the IX Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia (Contemporary Diary of Photography Award). From technical, aesthetic and conceptual propositions, the work's representational/documentary aspect is revealed through Santaella (1993) and Dewey (2010). The work is thus apprehended as contemporary art, for its relational poetics between art and life, image and imaginary, and its surroundings.

Keywords: Photograph; Contemporary Art; Aesthetic; Representation; 9th Contemporary Diary of Photography Award.

DONA ANA, POR TIAGO COELHO**RESUMEN**

Este ensayo reproduce una experiencia de percepción e interrelación con la instalación Doña Ana, de Tiago Coelho, obra seleccionada al IX Premio Diário Contemporâneo de Fotografia. A partir de las proposiciones técnicas, estéticas y conceptuales, se revela la obra en su aspecto representacional / documental apoyados en Santaella (1993) y Dewey (2010). Se aprehende así, la obra como arte contemporáneo por su poética relacional entre arte y vida, imagen e imaginario, y sus relaciones.

Palabras clave: Fotografia; Arte Contemporaneo; la estética; la representación; IX Premio Diário Contemporâneo de Fotografia.



da palavra

VOL.15|N.2|DEZ.2018

ISSN 1415-7950

TIAGO COELHO

Nascido em 1985 em Santo Antônio da Patrulha, no Rio Grande do Sul, Brasil. Possui formação em Cinema e em Fotografia Documental (EFTI - Madrid, Espanha). Atua como professor de Fotografia na UNISINOS, membro do Grupo de Estudos em Fotografia do Barraco Cultural. É fotógrafo *freelancer* e diretor criativo na Galeria Mascate em Porto Alegre.

Na carreira, possui participação em uma vasta lista de exposições individuais e coletivas pelo Brasil e pelo mundo. Possui obras em coleções públicas e privadas como no Centro Internacional de Fotografia e Cinema (EFTI), em Madrid, na Espanha; na coleção Pirelli/MASP de fotografias na coleção Joaquim Paiva; e no Rio Grande do Sul no Museu de Arte Contemporânea, no Instituto de Artes Visuais - Casa da Cultura Mário Quintana, e no acervo da Galeria Mascate. Foi vencedor de vários prêmios e convites a exposições. Como o artista relata¹:

Em 2017, ganhou o prêmio de Menção Honrosa no POY LATAM (Imagens do Ano) em Barcelona na Espanha; FINI (Festival Internacional da Imagem) em Hidalgo no México; e, também no Prêmio Brasil Fotografia em São Paulo no Brasil. Foi finalista no *Photography Grant* em Londres na Inglaterra; indicado para o *Infinity Awards - Emerging category*, em Nova Iorque.

Em 2016, ficou em 2º lugar no Festival Internacional da Imagem (FINI) em Hidalgo, no México. Foi selecionado para *Caminos Conjuntos* do Festival de Fotografia (MUFF) – Montevideo, Uruguai e foi convidado para a Residência Artística do Verzasca Foto Festival, Sonogno, Suíça.

Em 2015, ficou em 2º lugar no Prêmio Fundação Conrado Wessel de Arte. Participou da bienal de *Fotografia Photoquai 05, Musée Du Quai Branly*, Paris, França; recebeu Menção Honrosa no Prêmio *Paraty em Foco* – multimídia, Rio de Janeiro.

Dentre seus projetos individuais tem: *Dona Ana* (2010 - em andamento), *É tudo teatro* (2011), *A voz da roupa* (2012-2014), *Parcialmente nublado* (2014-2015) - artista selecionado à VI Edição do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia - *Tempo Movimento*, em 2015, *O Marketing* (2014-2015), *Times Square* (2015); *Balneário Alegria* (2015) e *Para aprender da pedra, frequentá-la* (2016).

Seu primeiro trabalho, a obra *Dona Ana*, já ganhou o mundo. Em 2010, foi exposto no *Santander Cultural no FestFotoPoA* em Porto Alegre; em 2012, na Argentina, foi exposto no *Museo de Bellas Artes de Tandil*, em Tandil, e na *Galeria Alicia D'Amico* em Buenos Aires; em 2017, ficou em 2º lugar no Prêmio *Ningbo International Photography Week, Ningbo Art Center*, em Zhejiang na China. E, mais recentemente, em 2018, *Dona Ana* foi selecionada a IX Edição do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia - *Realidades da Imagem, Histórias da Representação*.

DONA ANA

1 COELHO, Tiago. Tiago Coelho, s.d. Disponível em: <http://tiagocoelho.com.br>. Acesso em: 15 jun. 2018.

2 BOAVENTURA JR, Julio; RODRIGUES, Manuela. Tiago Coelho, Oitenta Mundos, 2016. Disponível em: <https://oitentamundos.com.br/tiago-coelho-4006210139cf>. Acesso em: 15 jun. 2018.

Ao falar de sua história, Tiago se define como fotógrafo documental e levanta questões em seu trabalho acerca da verdade. Para o artista, a verdade não existe na fotografia pois, é sempre a visão do fotógrafo, o que o faz ir em busca nas suas imagens de uma mistura entre a realidade e a ficção, mas sem deixar o caráter documental. “Gosto de trabalhar documentalmente algum tema que me intriga, vivenciando e fotografando. Mas também sempre colocando muito do meu olhar sobre o assunto”².

Seu primeiro projeto, a obra *Dona Ana* surgiu ainda na faculdade, do desafio de fotografar uma profissão. Tiago reproduziu, ficcionalmente, a lavadeira de roupa no rio. Dona Ana, natural do Pará, analfabeta, em busca de melhores condições de vida e de conhecer o mundo, aos 17 anos deixou sua



Figura 1. Dona Ana e a família do Sul; Dona Ana e a família do Norte. (Fonte: Tiago Coelho, 2010).

família e sua cidade e se mudou para o Rio Grande do Sul, onde conheceu o artista quando o menino tinha 6 anos. Dona Ana foi trabalhar de babá na casa da família, onde vive até hoje. Por terem esta relação próxima, de mãe e filho, como bem define o artista, sempre a fotografou. Na Figura 1, ao lado esquerdo, em reprodução de Tiago Coelho, o fotógrafo retrata Dona Ana e sua família no Sul, e ao lado direito, Dona Ana e sua família ao Norte.

Em 2010, ao completar 40 anos, quis reencontrar sua família que tinha perdido o contato, e pediu ao artista um retrato da “família dela aqui do Sul” para mostrar à família do Pará, caso encontrasse alguém. “Quando fui fazer a foto, me emocionei muito e resolvi viajar junto com ela”³.

Dona Ana é seu primeiro livro autoral e essa é a história que o artista conta no livro. Um trabalho autobiográfico, que fala sobre a migração dentro do Brasil, muito comum do Norte e do Nordeste para o Sudeste e para o Sul. “Quando eu era criança eu queria ser cineasta e detetive. No projeto *Dona Ana* pude vivenciar um pouco desse lado detetive na busca da família dela”⁴.

Tiago acredita que, na fotografia contemporânea, o artista se sente mais livre, em relação a alguns assuntos. De maneira mais crítica e, fora de estereótipos estéticos ou conceituais, em *Dona Ana*, a grande questão temática é mostrar os diferentes “Brasis” e a pluralidade de realidades que nele existem.

Apesar da emoção, ao receber um livro de memórias de sua história, Dona Ana achou que tinha muitas páginas em branco, poucas fotos, e que o artista não tinha contado a história dela direito. Assim, ela mesma traçou linhas nas páginas e escreveu a história a sua maneira e, depois, pediu ao artista que ilustrasse o livro com algumas fotos. Isso resultou numa segunda versão do livro de 2010, e que faz parte da obra atualmente, como um “documento de processo”, a obra em estágio contínuo de criação.

A OBRA

A obra *Dona Ana*, demonstrada na Figura 2, faz-se por uma instalação composta por uma fotografia em grandes dimensões (200 x 220 cm); do lado direito, a altura do busto, o livro colocado sobre uma prateleira, em madeira crua, com as histórias escritas por Dona Ana e do lado esquerdo, à altura mediana dos olhos, uma TV de 32 polegadas com um vídeo em loop de 6 min 57 seg, reinterpretando os relatos de Dona Ana em sua busca por sua família de volta ao Pará⁵.

3 BOAVENTURA JR, Julio; RODRIGUES, Manuela. Tiago Coelho, Oitenta Mundos, 2016. Disponível em: <https://oitentamundos.com.br/tiago-coelho-4006210139cf>. Acesso em: 15 jun. 2018.

4 Idem

5 IV Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia. Disponível em: <http://www.diariointemporaneo.com.br/>. Acesso em: 15 jun. 2018.



Figura 2. “Dona Ana”, a obra. (Fonte: Dossiê, IX Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, 2018).



Figura 3. O Livro. (Fonte: Printscreens de Tiago Coelho, 2018).

O LIVRO

O livro, passível de ser folheado, disposto em papel sem brilho, tamanho 15x21cm, em brochura costurada e colada, faz-se por uma cópia impressa do original. Reproduz o trabalho de foto, colagens e escrita dos autores. Possui, ao todo, 64 páginas no entanto, não, necessariamente, todas preenchidas. Em suas páginas, a maioria, apresenta linhas feitas à mão para caligrafia, mas nem todas escritas. Nas páginas escritas apresentam a textura de uma tinta de caneta esferográfica azul e preta, ou algumas pequenas partes digitadas. Em outras, ocupando meia página, página inteira ou duas páginas, dispõem de fotografias coloridas em estilo documental. Noutras, uma combinação de escrita e imagens. Na Figura 3, um *printscreen* da cena inicial do vídeo de apresentação do livro.

As fotografias são de Tiago Coelho, que relatam uma breve apresentação de Dona Ana em sua vida. As escritas são de Dona Ana, em linguajar coloquial, o que demonstra sua pouca habilidade com a escrita, mas, não com a sua forma de se expressar, e não falha memória... As linhas feitas à mão, para a caligrafia, sugerem criar uma trilha para a escrita, um relato pessoal, autobiográfico, de vivência e da experiência do reencontro e da memória do passado; meio que uma reafirmação de sua identidade, sua origem.

Dona Ana retoma suas memórias a partir de grandes mudanças que

ocorreram em sua vida, dos fatos que marcam seus deslocamentos, que começaram em seus 10 anos de idade em diante. Sua primeira mudança, Dona Ana cita ir morar com sua família em um sítio onde viviam da caça e da pesca e com a convivência com uma onça pintada que grunhia. Aos 12 anos, sobreviveu de uma seca muito intensa, cavando buracos no mangue o dia todo, em busca de água. Aos 13 anos, mudaram-se para quilômetros dali, para um lugar que tinha água em abundância e um rio fundo. Aos 14 anos, saiu da casa de seus pais para fugir de sofrimento que a assolava; e relata “o mundo parecia ser muito grande e a margem do Pará era praticamente um deserto”.

Foi, então, que decidiu trabalhar como doméstica. Muitas vezes enganada, passando por muita dificuldade por não saber ler e escrever; passou um ano a fio até ficar muito doente, o que a fez ir à casa de sua avó, muito pobre. Dona Ana não relata, no livro, este tempo. Um intervalo de praticamente dez anos. Ao se recompor da saúde e arrumar outra casa para trabalhar, lembra-se de ter passado uma noite inteira na rua sem saber chegar ao lugar, por não saber ler e escrever. Foi, então, que decidiu estudar para nunca mais passar por coisas assim. Foram cerca de quatro anos.

Já perto dos 29 anos, mudou-se para São Paulo, a convite, para passar um ano a trabalho. Porém, não voltou mais. Casou-se, formou família, teve filhos, e não tinha condições financeiras para voltar, nem vontade. Tinha uma grande amargura: ter perdido o único contato com sua família através de um tio com quem se correspondia. Assim, foi com sua família morar no Rio Grande do Sul, quando, aos 47 anos, começou a trabalhar para a família de Tiago, que estava com 9 anos de idade.

Foi Tiago e sua família os grandes incentivadores e responsáveis por Dona Ana ter conseguido reencontrar sua família em 2010. Viajaram, saíram do sul ao norte, sem direção certa, apenas seguindo as memórias de Dona Ana. Foram a uma rádio e à Assembleia de Deus. Lá, os caminhos se abriram ao encontrar um genro do tio já falecido. A partir daí, reencontrou duas irmãs que, juntamente com sua família, acreditavam que Dona Ana estava morta e foram ao encontro dos outros. Somente seu irmão mais novo tinha fé de que a reencontraria orando e jejuando por ela. Quando a viu, foi muita emoção. Choraram abraçados, juntos, por muito tempo. Seus pais, já estavam falecidos. Desde então, até hoje, Dona Ana mantém o contato com eles por telefone e pela internet, e sempre que pode vai visitá-los.

Os fatos da história contados no livro, estão presente somente no livro.

A FOTOGRAFIA

A fotografia em ampliação, plotada em adesivo, mostra em imagem fixa - a última a ser mostrada no vídeo -, em posição verticalizada, certa tridimensionalidade. Em primeiro plano, em câmera subjetiva, a olhar para o terceiro plano, ao fundo no fim dos elementos que compõem a imagem, e o meio da imagem em segundo plano, com maior peso visual por conter a maior quantidade de elementos visuais que compõem a imagem.

A fotografia mostra no ponto central, o fim de uma estrada, de terra vermelha, de chão batido e pedregulhos, que inicia na base da imagem em foco, e segue em retilínea por uma terreno abaixo e ao alto; nas laterais, acompanham o mato de beira de estrada, mata aberta em alguns pontos e, em outros, fechada. Capim alto, bananeiras e açazeiros demonstram a típica paisagem do cenário rural amazônida. Ao final da estrada, uma casa de alvenaria, em menor proporção que a estrada, de cor azul celeste, possibilitando pela colorimetria da imagem, uma imersão, uma ponta/porta/entrada na terra, do céu, que releva no nublado, o úmido, o tropical.

Com esta imagem estática em sua materialidade, mas dinâmica em

sua proposta, nosso percepto se eleva aos deslocamentos possíveis, nos quais a imagem gera, por meio da subjetividade proposta. Leva-nos, como uma espécie de imersão ao lugar mostrado, enquanto observadores indefinidos, proporcionados pelo embalo de descida e de subida ou subida e descida na imagem, sem saber se adentrar ao caminhar até a casa, ou se distancia-se, ou só observar e rememorar aquele espaço, um olhar para trás as histórias ali vividas. A casa, no começo ou no fim de tudo, em menor proporção na imagem do que a estrada, remete-nos à importância do meio, do caminho. Portanto, uma observação, indefinida, uma inquietude, um mistério, e a certeza do trilhar, do seguir, do movimentar-se.

A fotografia exposta também faz parte do livro e compõe a última cena do vídeo.

O VÍDEO

O vídeo é filmado em câmera fixa e marcado, em sua maioria, por cenas estáticas, como se imitassem a fotografia. Nestas cenas, o movimento nas imagens é visível, sutilmente, pelo vento balançando as folhas das árvores, ou pelas águas escorrendo nos córregos e rios, por reflexos e sombras, por um respiro ou uma olhadela do sujeito na imagem, ou pelo balançar de uma rede ou da sombra dela. Em algumas, dando a impressão de um efeito em *timelapse*, só que em rápidos segundos. Poucas cenas são registros de movimento. As cenas marcadas por movimentos inteiros são a de uma mulher caminhando mata adentro, lavando roupa, galhos no rio e abrindo caminho na mata; uma motorista de um carro em movimento, e pela janela no lado de fora, mostra as casas e pessoas do lugar; um menino descascando um coco; a estrada vista pela traseira de um carro em movimento e o chão de terra batido.



Em cores, esmaecidas, com tom nostálgico, imitando filtro de revelação antiga em papel. De luminosidade difusa, outras contra-luz, baixa luz, feixes de luminosidade, reflexos, contrastes de luzes e sombras; enquadradas umas em grande plano, em paisagem, sem grandes preocupações com perspectiva, outras em modo *portrait*, com alinhamento centralizado, plano de fundo simples, alterando a profundidade de campo em primeiro e segundo planos.

O artista ressalta, em texto no vídeo, quatro partes que nomeia de *Adaltina*, *A Onça*, *Japim*, e *Paraíso*. O vídeo inicia com imagem interna em um avião e, depois, muda para a cena de uma mulher andando mata adentro, quando aparece o primeiro título. É, então, que começa a narração.



Figura 5. O Vídeo. (Fonte: Printscreen de Tiago Coelho, 2018).

Durante o jogo de imagens que se apresentam em *Adaltina*, mostram a irmã de Dona Ana em suas atividades como lavando roupa e galhos no rio, abrindo mata, um contraluz e ela, sentada no escuro, volta ao campo e galhos na cabeça. Depois, as casas da comunidade e a motorista em foco, com a mata corrida ao fundo.

Em sequência, aparece um menino de costas, embalando-se em uma rede, e sob o título *Onça* aparece o rio, a mata, uma TV ligada em um desenho infantil e a sombra de uma rede balançando. Depois, um menino descascando um coco, uma ilustração de uma onça e a estrada vista da traseira do carro. (Aquela época, crianças faziam trabalho, andavam na mata, todos juntos, divertiam-se com coisas cotidianas, hoje, ficam deitadas vendo TV, alienadas).

Sob o título *Japim* aparece a cidade de poucas ruas. Do alto, uma igreja grande e vistosa, amarela. Um casebre de madeira, outra casa de alvenaria com uma moto e um ônibus estacionados e pessoas, sujeitos nas suas casas, no campo, no rio, com bichos, crianças brincando, uma moça na sala de casa, um casal na sala de casa e o chão de terra corrido.

Em *Paraíso*, misturam-se paisagens, a chuva ao fundo da mata, o rio descendo entre as pedras em correnteza. O céu azul ao fundo, por entre as árvores, um pequeno rastro em meio a mata fechada. O rio parado, uma árvore no campo, partida ao meio, e metade derrubada. Um pequeno córrego de água descendo por entre as pedras e, encerra-se, a imagem da estrada impressa na fotografia da instalação.

Ao fundo das imagens, memórias de Dona Ana são narradas pela própria personagem, não sequencialmente. No texto narrado, editado, tem estilo de entrevista, a qual Dona Ana responde a questões colocadas. A primeira, subentende-se que seria de intuito reflexivo sobre seu percurso de vida, se faria tudo de novo.

Eu faria!

[...] era esse o meu destino, era que eu queria conhecer o mundo, eu não importava se eu fosse falar a língua deles, se eu não entendesse,

*eu queria conhecer [...]
 [...] o meu desejo mesmo era bater perna no mundo, era esse o meu
 desejo [...]
 Então agora as minhas foto vai, agora elas tão indo, e eu fico, mas
 elas vão.*

Em seguida, faz uma breve apresentação de sua família. Outra pergunta, subentende-se ser alguma história que tenha marcado a infância dela. Quando Dona Ana conta e ri de sua própria memória com seus irmãos e uma onça pintada. Na sequência, fala brevemente da cidadezinha, Japim, da origem de seu nome e de sua formação familiar; e, quando entra no Paraíso, subentende-se responder a uma outra pergunta sobre algo inusitado ou fantástico que tenha acontecido com ela. Dona Ana narra um deslocamento, virtual, espiritual, de fé.

Eu me tornei sozinha dentro da cidade, e eu comecei a orar pedir pra Deus o que ia ser de mim ali, e aí eu um dia eu tava acordada, eu não tava dormindo, eu senti que parece que eu tava subindo, parecia que tava subindo subindo subindo, aí a gente sempre fala que Jesus vai voltar né, aí eu disse Jesus tá voltando e graças a Deus que eu tô subindo, e tinha uma pessoa conversando comigo só que eu não via aquela pessoa, aí aquela pessoa ia conversando e me mostrou um jardim muito grande, com flores de tudo que era tipo, aí eu digo: não, me deixa aqui, nesse pedacinho aqui, me deixa. Eu já tava feliz ali naquele pedacinho, não precisa ele me levar pra cidade grande lá, era só naquele pedacinho dali aí eu já tava contente; aí eu desci, ele me trouxe de volta, e eu já não vi mais aquela cidade, aquelas flor, aquelas rosa, coisa já não vi, vi que eu desci.

A história contada no vídeo, apresenta-se somente no vídeo, fragmentos de lembranças e histórias de Dona Ana.

REALIDADES DA IMAGEM, HISTÓRIAS DA REPRESENTAÇÃO

A IX Edição do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia levantada pelo fotógrafo Mariano Klautau Filho, curador geral do prêmio, traz à reflexão *Realidades da Imagem, histórias da representação*. Dona Ana eleva a proposta curatorial do prêmio ao transbordar a realidade em sua representação ficcional do mundo por meio da imagem fotográfica, seja por sua proposta conceitual, seja por sua plasticidade, técnica, a obra cria a partir da inter-relação de seus elementos, contrastes e confluências entre os suportes, a história, uma intensa experimentação, não só da obra, mas de imersão na experiência de Dona Ana e Tiago Coelho, possibilitando uma certa dinâmica entre a arte e a vida.

Desta maneira, a arte se apresenta cada vez mais próxima do contexto social, através destas relações de representatividade, de vestir-se do outro, do espaço, do tempo, da vida, do possibilitar vivências e sensações que por meio de imaginários abstratos simbólicos, recriam realidades concretas fotograficamente. Realidades que transcendem toda e qualquer materialidade e desnudam pré-conceitos. Assim, o fazer artístico constrói em loop contínuo a prática social; ao artista, em meio a complexidade do desafio de construir e fazer-se história da representação.

A poética de Tiago Coelho se coloca com uma linguagem artística de importante fundo documental, essencial para a ficção proposta pelo artista acerca da temática de mostrar os diferentes “*Brasis*” e a pluralidade de realidades que nele existem; levantando uma questão sempre presente na história do Brasil, os fluxos migratórios de pessoas de Norte a Sul, Leste a Oeste. Tema e questão abordados com propriedade, e afetividade, uma obra que remonta seus processos de criação, contínuo, de investigação, experimentação, envolvendo o espectador a participar também da construção da obra, e de se

sentir parte também de Dona Ana, sua família, sua história, um convite a transportar-se por meio das memórias dela, as nossas próprias memórias, a nossos próprios movimentos de migração, de deslocamento, um desapegar-se de tempo e permanência, e levar a nossos paraísos imaginários.

Com essa trajetória, contada pelo próprio artista, inconscientemente, ao realizar o projeto fotográfico, Tiago carrega consigo a circunstância de ter sido instrumento de permanência de Dona Ana no espaço e no tempo. No livro, criado em conjunto por Tiago e Dona Ana, o artista conta que pode ter tido a vontade de mostrar para a família de origem dela, que a estava levando, Dona Ana, de volta para casa, e o quanto a personagem representava e significava ter se tornado membro da família dele.

Os registros de Tiago representados e o livro do artista, enquanto obra, rescinde todo afeto e sentimento que carrega, inconscientemente, pelo deslocamento de Dona Ana, como que responsável por ela ter ficado tanto tempo longe de Belém, longe de sua terra, de sua família. Porém, a própria Dona Ana revela o afeto e acolhimento tido pela família do Sul; o que se pressente que tal experiência tenha tocado a ela, em se sentir em família novamente, acalentado seu passado, remediado suas mágoas, e ter revivido dentro dela a vontade de rever sua história, seu lugar, suas raízes.

E, por tamanho apreço ou desvelo, em reconhecimento a tudo que Dona Ana fez pelo fotógrafo, o artista se põe no lugar dela, a experimentar suas vivências por meio de suas memórias, a se deslocar à cidade natal de Dona Ana. *Dona Ana* pode ser só uma história de vida, mas pode também ser um resgate de sentimentos profundos do fotógrafo, por ter vivido com essa mulher, sem nunca ter se preocupado com a história de vida dela antes de se tornar babá, ter tido sonhos e uma história pessoal, antes da vida dela com a família dele.

Discute-se, de tal ponto, até onde vai a autonomia da arte, e do artista, suas fronteiras, seus limites, entre o ser a arte, ser o artista e a possibilidade de



Figura 6. Dona Ana e Tiago Coelho. (Fonte: Printscreen de Tiago Coelho, 2018).

expressão social, do ser social. Tal relação que Soulages (2010) acredita que se estabelece por meio da fotografia com outras artes, de quatro maneiras: a cocriação (diálogo entre linguagens e suportes), a transferência (de uma outra fotografia para uma ‘realidade artística’), a referência (da fotografia para as outras artes, e estas, para a fotografia), e o registro (a finalidade em si, sua autonomia da arte e do artista, diante da arte contemporânea). Assim, para o autor, a fotografia não é só um meio de reprodução das obras de arte, de representação de realidades, mais, um tornar-se ela própria, em arte.

Assim, a obra *Dona Ana*, de Tiago Coelho, possibilita um exercício de deslocamento, ressignificação e complementação, que vem a reconstruir o comum, o cotidiano, o social. De certa forma, para Tiago, *Dona Ana* representa sua memória afetiva no Rio Grande do Sul, alguém que cuidou dele na infância, e com quem tem uma experiência em comum. Contudo, a memória afetiva de Ana vem de bem distante, no tempo e no espaço, um universo próprio, não compartilhado.

Homi Bhabha (2000), elenca a palavra entremeios, para designar um espaço intermediário, que permita novas possibilidades, novas combinações, arranjos, vivências inesperadas; uma característica que ele coloca como condição dos tempos contemporâneos atuais, a composição de escritas marcadas por histórias de deslocamentos e reterritorializações, a geração de sujeitos culturais híbridos, caracterizados por identidades ao mesmo tempo plurais e parciais.

A volta às origens é desejo e decisão de Ana. Conhecer, sentir e registrar essa parte de sua história é vontade de Tiago. Neste aspecto, há um ímpeto de construção conjunta, baseado em aproximações e distanciamentos. O artista, mesmo fazendo parte da jornada, mantém algum afastamento, até mesmo para que possa olhar o sujeito representado sob outra perspectiva. *Dona Ana*, entretanto, não é apenas objeto, mas sujeito da narrativa. Sujeito que tem história e intervém na história (obra). Alterna entre passado e presente, a ativar a memória e a geografia do lugar, entrelaçando seus conhecimentos topofílicos (BACHELARD, 2008), estabelecendo comparações entre o antes e o depois e conectando histórias que relacionam ao real e ao imaginário. Uma realidade que não está na imagem exposta, vista, entretanto, leva-nos a uma realidade daquela imagem.

Para Bachelard (2008), somente alcançamos o conhecimento topofílico por meio de uma “fenomenologia do habitar”, que encontra na casa natal o seu ‘paraíso’, o espaço sendo necessário e o tempo, contingente, pois só a topofilia traz, ao modo de nos relembrar, os momentos de verdade da nossa aventura habitante, um lugar carregado de imagens felizes. É a memória, em forma de espaço habitado, que estabelece uma dialética com os delimitados espaços de nossas felicidades íntimas, e, por conseguinte, gera o amor por esse lugar (BACHELARD, 2008).

A instalação da obra sugere interação e mobilidade. A fotografia de uma estrada/caminho em amplitude, o livro de um lado, o vídeo de outro. Três elementos interdependentes que convidam o espectador a ir adiante, acessar aos conteúdos ali dispostos, e complementar sentidos por meio de uma vasta experiência estética (DEWEY, 2010). Em sua complexidade, exige uma necessidade de construção conjunta da obra como um todo, imagens e relatos se complementam; cada material com sua linguagem particular a flexibilizar a percepção, e conduzir a estados de adaptação e readaptação ao entendimento da obra.

A fotografia, fixa, estática à parede, remete à possibilidade de se permanecer presente naquele espaço, e de levar todos, consigo, é uma relação de resgate e continuidade da vida. Soulages (2010) propõe a estética fotográfica por meio de suas perdas e permanências. Sua fotograficidade, uma estética que reflete sobre uma realidade que pertence à esfera da arte, uma estética própria, mas que abrange várias vertentes da fotografia, uma estética que sucita tanto

o fazer, como o receber uma imagem, desde o ato fotográfico até a recepção das imagens.

O livro do artista se faz como um símbolo de cumplicidade e troca entre Tiago Coelho e Dona Ana. Um álbum de família, um diário de viagem, em que se misturam o texto normativo, formal, e a expressão linguística, dispersa e espontânea. Apesar do conteúdo não seguir uma ordem convencional, é possível perceber os pontos de partida e chegada, reforçados por enquadramentos do sensível: a família constituída no Sul, a expectativa durante a viagem, a emoção de reencontrar os parentes no Norte, o aconchego na cidade natal.

O vídeo apresenta uma edição que tampouco estabelece equivalência com a narrativa. Embora existam momentos de aproximação com a obra, por meio do som, ora o relato escapa, ora a imagem transborda. Cria-se, então, um estado de tensão no espectador, que tende a mobilizar a busca por associações, como um participante ativo. Na concepção de Dewey (2010) “A obra de arte não é uma trama de mistério estragada pelo conhecimento prévio; o suspense, na arte, é um apetite que aumenta a partir daquilo com que é alimentado” (DEWEY, 2010, p.28). Não, por acaso, a primeira sequência de representações é o interior de um avião e uma mulher caminhando por uma trilha de terra. Isso, de imediato, remete-nos ao percurso concreto da viagem, mas também sugere um deslocamento de olhar e de sentidos sobre a realidade imagética.

Apesar de seus motivos afastarem Dona Ana de seu lugar de origem, sua identidade sempre esteve ali, não foi esquecida. Quando retorna à Amazônia e revive suas memórias, o conhecimento sobre a natureza local, a relação com os animais, e a experiência da vida coletiva, a personagem volta a se apropriar desse espaço e expressar sua condição de pertencimento e o amor pela sua identidade. O que ressoa a sensação de que nunca saiu dali; e, para guardar mais vivo na memória, as fotografias junto a seus conterrâneos dizem muito sobre isso. Se, em suas próprias palavras, Dona Ana afirmar que seu desejo, ou seu destino, sempre foi “bater perna no mundo, passear, viajar”, e hoje, este complexo ser traduzido em uma obra, Dona Ana se realiza de alguma maneira através da obra, de suas fotografias e das representações, não pelo conhecer o mundo, mas por o mundo passar a conhecê-la. Mais uma vez, é ela sujeito e objeto, é passado e presente, é a extensão da vida.

INTERFACES DE DESLOCAMENTOS

Deslocar. Verbo de ação, trânsito, movimento, de lugar, de espaço e de tempo, que, no seu sentido mais convencional-simbólico, dá-se, antes de tudo, de uma iconicidade e, passando, pelo caráter singular-indicativo da produção de sentido.

Esse caminhar semiótico do deslocar é uma tensão possível pela percepção na expressão da instalação - por quê não artemídia? - *Dona Ana*, do gaúcho Tiago Coelho, ao reunir três suportes - audiovisual, fotografia e livro - apresenta a narrativa de Ana.

Tiago desloca Ana de um estereótipo que a máxima capitalista a vincula: não somos o que somos e, sim, o que temos. Dona Ana foi babá de Tiago, no entanto, ele não a mostra como tal. Deslocar foi dos primeiros atos do fotógrafo, mesmo que, até hoje, ela ainda esteja com a família dele.

Ana não é gaúcha. É paraense. Saiu de casa aos 17 anos em busca de ganhar o mundo. Chegou ao Rio Grande do Sul em busca de melhores condições, “deslocar” ganha aspecto físico e real. Espaço e tempo foram deslocados na narrativa de Tiago, com toque de reviver e reencontrar a família com a qual não tinha contato há mais de 40 anos.

A narrativa, apresentada pelos suportes, desloca Ana duas vezes.

Uma pela profissão, na qual não é estigmatizada (GOFFMAN, 1975), e outra pela condição de lhe colocar como lavadeira, ofício que exercia no Pará sem ter apreciação, para apresentar Ana na narrativa. “Ganhar o mundo” estaria do deslocamento dúbio, até mesmo metassemiótico, já que os deslocamentos se dão por semioses.

Com isso, a narrativa que ocorre por meio da representação indicial é a realidade fotográfica expressa e percebida. O real e o verossímil emanam, talvez, do próprio suporte fotográfico, como também da realidade que nos é apresentada. Podem ser apreensões de verdades a partir de um registro indicial. Neste momento, evoca-se Dewey (2010) pela sua contribuição da arte como experiência, ao afirmar que cada arte emana um tipo diferente de linguagem e comunicação entre o objeto, o artista e o público. A forma e a expressão da arte, enquanto linguagem e comunicação, permite a idiossincrasia, no sentido de ver, sentir e experimentar.

A interação entre o humano e o meio é importante para a produção de sentido. A comunicação de significação, a transmissão de ideias e o conhecimento. A temática da arte provoca emoção e o contato transforma o objeto em novo. É o que o autor diz quando não há separação entre a matéria e a forma.

Dewey (2010) destaca que a experiência é elemento fundamental em sua análise. O ser vivo recebe e sofre a influência do meio. Para o homem, tempo e espaço integram as necessidades conscientes de transformar o orgânico em forma de expressão e comunicação; a arte utiliza a natureza em sua capacidade de produzir e dá significados, utilizando a energia dos materiais; e a experimentação está na contemplação da expressão. É a continuidade entre os eventos e os atos cotidianos, na qual a arte é uma forma de experimentação que alcança a dimensão estética.

É deslocamento de verdades e realidades. A fotografia como um todo nos direciona para este deslocar, caminhar no percurso de verossimilhança e realidade que se quer trazer. A realidade que vivemos pode não ser tão real, mas pode ser simulação de realidade, quando a fotografia ressignifica e nos desloca da realidade. Simular também pode ser realidade (do índice) no simulacro (BAUDRILLARD, 1991).

Para Aumont (2012) tal simulacro, imaginário, representação, cria-se na distância entre tempo e espaço na formação da imagem através de estímulos visuais que possibilitem a percepção visual e promovam uma durabilidade do efeito causado na observação, assim, por uma clara percepção do espaço, o autor explica a relação do corpo com o deslocamento da visão, algo imaginário, que surja do visível ao visual, e reconstrói a realidade. Algo acerca da alteridade da imagem e o irrepresentável, entre o visível e o dizível (RANCIÈRE, 2012).

Esse deslocamento abre um caminho ficcional na narrativa de Tiago Coelho, já que existe um critério de verdade, ou real, ou realidade, ou ainda verossímil, colocado em questão. O fotógrafo conduz a visão da significação, mas a produção de sentido é deslocada para o espectador, com base na experiência de vida, no aprendizado e na história pessoal. Mais que processo, trânsito e comunicação. Mais uma vez é o deslocamento que nos impõe o caráter de realidade e efemeridade.

A obra *Dona Ana* faz isso, permite isso, transcender-nos, levar-nos àquele espaço, e viver o que viveram. Essa relação da fotografia com a representação por meio da realidade, Canclini (2016) situa como uma experiência do conhecimento, uma relação entre arte e o social, relações que renovam as formas de questionar, traduzir, ler o incompreensível, o surpreendente; a arte na contemporaneidade assim, faz-se por um lugar de eminência, um momento possível, em que entrelinhas tornam-se visíveis e os sentidos são re-construídos; possibilitando uma outra relação com o real.

Canclini (2016) propõe desta forma, uma nova cartografia da percepção e da sensibilidade no entrecruzamento das práticas artísticas,

sociais e estéticas, no fazer os processos de criação e produção artística na contemporaneidade, e nos modos de reflexão sobre a arte e sobre o fazer da arte, e o fazer social.

Tiago desloca ainda o documental com a ficção, ao expressar o seu olhar por meio da fotografia. Ana é reflexo disso, quando ele apresenta a ela e sua família para aqueles que estão no Pará, onde não tem contato. No entanto, o deslocamento não cessa. Ele começa novamente, porque Ana quer enviar o seu registro para os que estão no Norte. Ela quer restabelecer o deslocamento como ação e fundamento para a vida. O fotógrafo também embarca na viagem.

Viagem também é deslocamento. A fotografia documental de Tiago reverbera naquilo que as migrações provocam. Sair de casa em busca de algo melhor, “por mais que eu não sabia falar a linguagem deles”, reflexo do caráter social que o trabalho de Tiago nos revela. Além disso, há a questão social de quando, ainda adolescente, Ana sai de casa, sem saber ler nem escrever, para ter melhores condições.

Essa configuração nos desloca para prática comum no Estado do Pará. Crianças e adolescentes vem do interior para trabalhar na casa de família. Atualmente, deslocamentos ainda corriqueiros, que Motta-Maués (1993) denomina que crias de família. Em busca de condições melhores, de estudo, por exemplo, alojam-se em casa de conhecidos e acabam trabalhando nessas unidades familiares por um longo tempo. Quando arranjam tempo, conseguem estudar e melhorar de vida.

É no documental que Tiago Coelho revela, ainda, a fotogenia de seus fotografados. Fotogenia permite deslocamento. Não nos referirmos ao termo clássico, mas à expressividade de troca com o fotógrafo. A troca é deslocamento e tônica perceptível no trabalho de Tiago. Uma troca que adentra na expressão do fotografado despertando significado e sentidos. É a realidade na/da fotografia contemporânea.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. 16.ed. São Paulo: Papirus, 2012.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2.ed. São Paulo: Martins Editora, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Portugal: Relógio D'Água, 1991.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- BOAVENTURA JR, Julio; RODRIGUES, Manuela. *Tiago Coelho*, Oitenta Mundos, 2016. Disponível em: <https://oitentamundos.com.br/tiago-coelho-4006210139cf>. Acesso em: 15 jun. 2018.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *A Sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: EDUSP, 2012.
- COELHO, Tiago. “Dona Ana” - *Retratos em Japim*. Disponível em: <https://vimeo.com/175320271>. Acesso em: 16 jun. 2018.
- COELHO, Tiago. *Tiago Coelho - Dona Ana*. Disponível em: <https://vimeo.com/78598725>. Acesso em: 16 jun. 2018.
- COELHO, Tiago. *Miss Ana*, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_tD6evvRrw4. Acesso em: 16 jun. 2018.
- COELHO, Tiago. *Miss Ana*, Lens Culture, s.d.. Disponível em: <https://www.lensculture.com/articles/tiago-coelho-miss-ana>. Acesso em: 15 jun. 2018.

COELHO, Tiago. *Tiago Coelho*, s.d. Disponível em: <http://tiagocoelho.com.br>. Acesso em: 15 jun. 2018.

CORTE, Marina. *Tiago Coelho*, Perfil, UNICOS, 2012. Disponível em: <http://www.unicos.cc/tiago-coelho/#.WyPDYhJKjMI>. Acesso em: 15 jun. 2018.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GOFFMAN, Erwin. *Estigma*: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes (Trad.). Rio de Janeiro: LTC, 1975. IV Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia. Disponível em: <http://www.diariocontemporaneo.com.br/>. Acesso em: 15 jun. 2018.

LIPOVETSKY, Gilles. *A Estetização do Mundo*: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MOTTA-MAUÉS, M. A. *'Trabalhadeiras' & 'camarados'*: relações de gênero, ritualização e simbolismo numa comunidade amazônica, Belém, UFPA, 1993.

NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lúcia. *Imagem*: Cognição, Semiótica, Mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

PANOFSKI, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

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

SANTAELLA, Lúcia. *A Percepção - uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1993.

SOULAGES, François. *Estética da Fotografia*: perdas e permanências. São Paulo: Senac, 2010.

Recebido em 16 Out 2018 | Aprovado em 01 Nov 2018

Carolina M M Venturini PASSOS

Pesquisadora na área de Fotografia, Curadoria e Processos de Criação. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia. Bolsista PROSUP/CAPES. Pesquisadora no Grupo de Estudos “Arte, Imagem e Cultura” do Projeto de Pesquisa “Arte Contemporânea nos Acervos e Museus Paraenses: 1980-2016”. Professora Adjunta na Universidade Federal do Pará. E-mail: cventurini@ufpa.br.

Will Montenegro TELXEIRA

Doutorando em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia (Unama). Mestre em Ciências Sociais - área de concentração em Sociologia - pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação pelo Senac (Senac/RJ). Pós-graduado em Aperfeiçoamento para a Sustentabilidade e Responsabilidade Social pela Fundação Dom Cabral (FDC/MG). Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade da Amazônia (Unama). Jornalista profissional (MTE nº. 2.298). Docente universitário da Fapen, Fapan e Feapa. Pesquisador do grupo de pesquisa Comunicação, linguagens, discursos e memórias na Amazônia da UFPA (certificado pelo CNPq). Integrante dos grupos de pesquisa Interfaces do Texto Amazônico (Gita) e Agências Digitais na Amazônia Real: a inovação das práticas de comunicação na publicidade paraense (certificados pelo CNPq), ambos da Unama.

Inara de Araújo CARVALHO

Mestranda em Comunicação, Linguagens e Cultura na Universidade da Amazônia - Unama, MBA em Marketing (Faculdade Ideal), Bacharel em Comunicação Social - habilitação em Publicidade (UFPA), Bacharel em Secretariado Executivo Trilíngue (UEPA), Secretária Executiva da Pró-Reitoria de Ensino/UFRA, Membro do Conselho Editorial da EDUFRA, Secretária dos Conselhos Superiores da UFRA (2006-2009).

Silvia de Souza LEÃO

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura, pela Universidade da Amazônia (Unama), Bacharel em Publicidade e Propaganda e Jornalismo, pela Unama. Integrante do Grupo de Pesquisa “Interações e Tecnologias na Amazônia (ITA-UFPA/UNAMA)”. Atua, principalmente, nos seguintes temas: Criança. Amazônia. Ciência e Inovação. Mediações Culturais. Análise de Conteúdo. Fotografias. Imprensa Escrita. E-mail: silviadesouzaleao@gmail.com

NAS DOBRAS DAS ONDAS DE DANIELLE FONSECA

Vera Maria Segurado PIMENTEL

RESUMO

O artigo, em questão, visa analisar o trabalho *As dobras somos nós* da artista visual, Danielle Fonseca, vencedora da XVII edição do Salão UNAMA de Pequenos Formatos, com base em autores como Lins (2009), Santaella (2003, 2007), Machado (2003), entre outros. O estudo aborda, primeiramente, um histórico do vídeo arte no Brasil, a imagem em movimento, a relação entre a teoria de Giles Deleuze das dobras com o surfe e posteriormente, uma análise a partir da semiótica aplicada sobre o vídeo em questão. As teorias sónicas de Peirce contribuíram de maneira significativa para as análises realizadas no vídeo arte, revelando as várias relações de significados presentes nas imagens do surfista, equilibrando-se na prancha e adentrando o famoso “tubo” que todo praticante busca obsessivamente.

Palavras-chave: Surfe. Ondas. Dobras. Deleuze

THE WAVES FOLD OF DANIELLE FONSECA

ABSTRACT

The article, in question, aims to analyze the work *As dobras somos nós* by the visual artist, Danielle Fonseca, winner of the 17th edition of the UNAMA Small Formats Salon, based on authors such as Lins (2009), Santaella (2003, 2007), Machado (2003), among others. The study approaches, firstly, a history of video art in Brazil, the moving image, the relation between Giles Deleuze's theory of the folds with the surf and later, an analysis from the applied semiotics on the video in question. Peirce's signic theories contributed significantly to the analysis performed in video art, revealing the various relationships of meanings present in the surfer's images, balancing themselves on the board and entering the famous “tube” that every practioner seeks obsessively.

Keywords: Surf. Waves. Folds. Deleuze.

EN LAS DOBLAS DE LAS ONDAS DE DANIELLE FONSECA

RESUMEN

El artículo, en cuestión, busca analizar el trabajo. *Los dobleces somos nosotros* de la artista visual, Danielle Fonseca, vencedora de la XVII edición del Salón UNAMA de Pequeños Formatos, con base en autores como Lins (2009), Santaella (2003, 2007), Machado (2003), entre otros. El estudio aborda, primero, un histórico del video arte en Brasil, la imagen en movimiento, la relación entre la teoría de Giles Deleuze de los pliegues con el surf y posteriormente, un análisis a partir de la semiótica aplicada sobre el video en cuestión. Las teorías sónicas de Peirce contribuyeron de manera significativa a los análisis realizados en el video arte, revelando las varias relaciones de significados presentes en las imágenes del surfista, equilibrándose en la tabla y adentrando el famoso “tubo” que todo practicante busca obsesivamente.

Palabras clave: Surf. Olas. Se pliega. Deleuze.



da palavra

VOL.15|N.2|DEZ.2018

ISSN 1415-7950

INTRODUÇÃO

A artista visual Danielle Fonseca nasceu em Belém do Pará, em 1975, iniciou seus projetos por volta de 1995 com temáticas que envolvem literatura, música e paisagem. Amante da literatura, da música e praticante do surfe, suas referências vão de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, músicos como John Cage, além de Brigida Baltar, Mira Schendel e os grandes artistas das ondas Gerry Lopez e Rico de Souza. Segundo a artista, em uma entrevista ao blog *Surfari*, em 2013, sua família sempre a incentivou no campo das artes (SURFARI, 2013).

A prática de Danielle no surfe surge na década de 1980, quando da explosão do esporte no Brasil, apesar de Belém não possuir praias. Logo, a artista sempre sentiu necessidade de buscar os mais lugares mais próximos, como a praia do Mosqueiro, na tentativa de explorar a melhor onda. Na entrevista, Fonseca afirma:

Aqui na Amazônia estou cercada por águas exuberantes. Surf deveria fazer parte de nosso estilo de vida, naturalmente. Uma das coisas que mais me fascina no surf é o fato de serem três “corpos” em movimento, surfista, prancha e onda. E ao mesmo tempo um equilíbrio perfeito entre essas forças. Ver o Gerry Lopez surfar é tão bom quanto ir a um museu de arte, a força contemplativa é a mesma (BLOG SURFARI, 2013)

A trajetória artística de Fonseca vem se desdobrando desde a primeira obra de pintura, selecionada para o Salão Primeiros Passos do Centro Cultural Brasil Estados Unidos em 1995. Recebeu o Prêmio Aquisição nas versões de 2001 e 2003 do Arte Pará e de 2006 do Salão de Pequenos Formatos. De 7 de dezembro de 2005 a 31 de janeiro de 2006 realizou a individual *O Tao Caminho* no Laboratório das Artes do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas em Belém, como resultado de uma bolsa de pesquisa e experimentação do Instituto de Artes do Pará¹.

Além desta bolsa de pesquisa, Danielle Fonseca também foi agraciada com a Bolsa de Pesquisa e Experimentação Artística do Instituto de Artes do Pará (IAP) (2005 e 2010) e Bolsa de Pesquisa em Artes Visuais da Fundação Ipiranga (PA, 2007), com os projetos *Caminho de Marahú – Construção de um itinerário poético e real até a cabana de Max Martins*, *As ondas: um encontro de escorrego entre arte e surfe*, e *Rumo ao Farol: O destino da palavra é tornar-se água*. (SOBRAL e MANESCHY, 2014).

Muito atuante no cenário das artes visuais local e nacional, Fonseca tem participado de várias exposições coletivas, como exemplo: *Amazônia – Lugar da Experiência*, Museu da UFPA (Belém, 2012, 2013); *Outra Natureza*, Espaço Cultural BASA (PA, 2013); *Cromomuseu*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS, 2012); *O Triunfo do Contemporâneo*, Santander Cultural (Porto Alegre, 2012); *Corpo incógnito – água viva*, Galeria Amarelonegro Arte Contemporânea (RJ, 2012); *Sobre ilhas e pontes*, Galeria Cândido Portinari (RJ, 2010); *FOTORIO 2009*, Espaço Oi Futuro (RJ, 2009); *12º Salão da Bahia* (2005) e *Faxinal das artes*, Museu de Arte Contemporânea – MAC (PR, 2002).

Como exposições individuais, pode-se citar *Contraia os olhos: subitamente o ar parece estar mais salgado*, na galeria Kamara Kó, com curadoria de Daniel Lins em 2013 e *Sabe, eu já estive no mar antes* na mesma galeria em 2017, cuja curadoria esteve a cargo de Bárbara Palha e texto crítico do curador do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Raphael Fonseca. Para o crítico, o trabalho de Danielle Fonseca, “se articula essencialmente na relação entre imagem e texto. Além de ser uma criadora dentro das chamadas ‘artes visuais’, a artista se caracteriza também pela sua produção como escritora”².

As pesquisas e os resultados dos projetos de Danielle Fonseca

1 Fonte: Entrevista ao blog SURFARI. Disponível em: <<http://amazoniacontemporanea.blogspot.com/2008/01/danielle-fonseca-belém-1975.html>> Acesso 28 jul 2018.

2 Fonte: PIPA: Uma Janela para a Arte Contemporânea Brasileira. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/2017/06/danielle-fonseca-mistura-aquarelas-fotografias-escultura-e-filme-em-individual/>> Acesso em 11 jul 2018

surpreendem os espectadores pelas temáticas bem frequentes relacionadas às letras. Nesta última exposição, a artista se supera ao buscar nas palavras dos versos do cantor Joni Mitchel, sua inspiração para dar nome a mostra. Por todos esses processos em construção, vale ressaltar que Danielle já teve seu nome indicado para a 7ª versão do Prêmio Pipa no ano de 2016, considerado o mais relevante prêmio de artes visuais brasileira.

Como citado anteriormente, o vídeo *A dobra somos nós* é a continuação de uma pesquisa realizada para o seu filme *A Vaga*, em que conjuga surfe, filosofia e arte, tendo como base o texto Deleuze: *o surfista da imanência*, do filósofo, sociólogo e psicanalista Daniel Lins, para quem surfar é criar movimento. Para Lins, que pratica *bodyboard* há mais de 20 anos, o surfista sobre a onda, quase inerte, está em movimento, e a inércia é o silêncio que pode se transformar em devir.

Após essa introdução sobre o início e a trajetória artística de Danielle Fonseca, o estudo se propõe revelar, primeiramente, o histórico do vídeo arte no Brasil, a fim de contextualizar um suporte e um fazer artístico tão explorado no circuito das artes; apresentar o surfe como modalidade esportiva; enfatizar a relação do discurso de Deleuze sobre a teoria da dobra e o surfe e posteriormente analisar o vídeo, a partir da semiótica aplicada.

A VIDEO ARTE NO BRASIL

Ao se abordar vídeo arte no Brasil, há necessidade de verificar como, onde e quando esse novo fazer artístico surge e se torna um dos suportes mais requisitados pelos artistas na arte contemporânea nacional e internacional.

Segundo Santaella (2003), a arte para ser produzida, depende dos suportes que as sustentam, que historicamente vem sendo reinventados. A arte tecnológica ocorre da produção do artista por meio de “aparelhos” (FLUSSER, 1985 *apud* SANTAELLA, 2003), ou seja máquinas de linguagem que dão “corpo a um saber técnico introjetados nos seus próprios dispositivos materiais” (SANTAELLA, 2003, p. 153). O aparelhamento tecnológico se inicia com a câmera fotográfica, cujos conhecimentos no campo da óptica, da mecânica e da química impactaram os contextos sociais, culturais e artísticos provocados pelas imagens instantâneas materializadas na fotografia.

A partir da fotografia e durante o período futurista, muitos artistas iniciaram a busca pela inserção de novas tecnologias na produção artística. Assim, com a afirmação da fotografia e do cinema experimental nas primeiras décadas do século XX, e os trabalhos cibernéticos de Nam June Paik, em que utiliza monitores de TV com imagens correndo nas telas, insere-se no cenário artístico, as vídeo instalações e vídeo performances, como na obra de Joan Jones em 1972 (SANTAELLA, 2003).

Com o surgimento em meados do século XXI dos equipamentos portáteis de vídeo, abrem-se as portas para um novo fazer artístico: a vídeo arte, cujo iniciador foi Nam June Paik, que ligou um aparelho de vídeo *portapak* e acompanhou a visita do Papa pelas ruas de Nova Iorque e o passou na mesma noite no Café a Go Go (SANTAELLA, 2003).

No Brasil, década de 1970, plena Ditadura Militar, cenário de grandes turbulências políticas por meio de manifestações de diversos segmentos da sociedade, muitas vozes foram caladas e vários artistas-ativistas exilados. Em virtude da proibição da exposição, no Museu de Arte do Rio de Janeiro, de alguns artistas selecionados para VI Bienal de Paris, uma grande manifestação, liderada pela Associação Brasileira de Críticos de Arte, resultou no boicote à Bienal de São Paulo, perdurando até o início da década de 1980 (JAREMTCHUK, 2007 *apud* ALMEIDA, 2017).

De acordo com Machado (2003), o vídeo surge no Brasil oficialmente

em 1974, quando foram realizados os primeiros videoteipes por uma geração de artistas, convidados a participar de uma mostra de vídeo arte na Filadélfia. Isso só foi possível, graças a intermediação de Jom Tob Azulay, que coloca à disposição de alguns artistas, como Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale, Ana Bella Geiger e Ivens Machado, um aparelho portátil *portapack*. Além desses iniciadores, outros trilharam o mesmo caminho, como: Paulo Herkenhoff, Letícia Parente e Miriam Danowski, todos pertencentes ao contexto carioca.

Em São Paulo, os primeiros trabalhos apareceram em 1976, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP, dirigido, então, por Walter Zanini, um grande incentivador e entusiasta da vídeo arte, que disponibilizou um aparelho *portapack* para os seguintes artistas: Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Donato Ferrari, Gabriel Borba, Marcelo Nitsche, Gastão de Magalhães e Geraldo Anhaia de Mello. (MACHADO, 2003).

Assim, as experimentações estéticas por meio das tecnologias se expandiram e o vídeo foi:

Uma tecnologia de baixo custo de produção, de sua absoluta independência em relação a laboratórios de revelação ou de sonorização (que funcionavam como centros de vigilância da produção na época da ditadura militar) e sobretudo pelas características lábeis e anamórficas da imagem eletrônica, mais adequada a um tratamento plástico. (MACHADO, 2003, p. 9)

Um detalhe a ser revelado é que, apesar de inovador como ferramenta e suporte para os novos trabalhos artísticos que surgiam, muitos artistas que iniciaram alguns trabalhos na vídeo arte não deram continuidade. Dentre os que se mantiveram nessa trajetória, pode-se citar Rafael França, um gaúcho meio deslocado no circuito brasileiro, por não fazer parte do eixo Rio-São Paulo, cujos projetos se estabeleceram nos cenários de Chicago, onde estudou e lecionou.

O artista, participante da segunda geração de vídeo independente, tinha como meta principal, a conquista do espaço na televisão. Assim, para França, o vídeo era uma operação de “radicalidade e densidade significativa, que jamais poderia penetrar sem concessões na tela doméstica” (MACHADO, 2003, p. 9). França, além de ser considerado um dos primeiros pesquisadores em vídeo no Brasil, também revelou criativamente, como adequar criação plástica e acústica com o meio (MACHADO, 2003).

A partir da década de 1980, a vídeo arte começa a tomar um novo caminho, na busca de um público maior, com o início de festivais. Desse modo, pode-se citar o primeiro e mais importante, conhecido por *Videobrasil*, idealizado por Solange Oliveira Farkas, ativo por mais de 20 anos, além de terem surgido as primeiras salas de exibição de vídeos, numa tentativa de romper com os feudos das redes de televisão (MACHADO, 2003).

Vale ressaltar nesse época, o surgimento do TVDO (leia-se “Tv Tudo”) constituído por alguns videastas como Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes, Paulo Priolli e Pedro Vieira. Esse grupo foi responsável pelas maiores experiências em vídeos, operando entre a cultura popular e a erudita, além as intervenções críticas nas realidades do país. (MACHADO, 2003).

Outro grupo que surge no mesmo período foi o Olhar Eletrônico, formado por Marcelo Machado, Fernando Meirelles, Renato Barbieri, Paulo Morelli e Marcelo Tas. O grupo realizava “vídeos curtos, de no máximo 3 a 4 minutos, cuja técnica se baseava na montagem acelerada, com planos breves e cortados em ritmos sincopados” (MACHADO, 2003, p. 11). O diferencial encontrado nos trabalhos desse grupo se estabelece na linguagem poética desenvolvida e nos documentários de cunho social apresentados. (MACHADO, 2003).

O início do século XXI foi marcado pelo uso gradativo dos

computadores, transformando obras, ainda expostas por meios tradicionais, em imagens manipuladas digitalmente, com fluxos interativos, numa relação muito próxima do computador com a televisão (SANTAELLA, 2003). Assim, a vídeo arte segue uma trajetória mais interativa, realizada por meio de softwares e outros programas digitais. Os artistas trilharam o caminho do cinema, outros preferiram os museus e as galerias, além dos que aderiram a criação de *websites*, *webdocumentários*³, entre outros.

A tendência atual da vídeo arte é a interatividade, tornando o espectador muito mais um coautor, a partir de maior proximidade com a obra. A vídeo arte é uma ideia condensada transmitida pela ferramenta audiovisual, mutável, menos museificada. Para França (1997), ao invés de se dizer “Favor não tocar”, hoje se usa “Favor tocar” ou “Favor Pisar”, “pois a obra só está completa em contato direto com a criação intelectual do observador e sua correspondente resposta”⁴.

A IMAGEM EM MOVIMENTO

Ao se abordar imagem e movimento, vale ressaltar duas ideias muito importantes relacionadas a esse tópico. Para alguns teóricos, a imagem digital é um simulacro, apresentada como uma pretensa cópia. Para outros, é um código binário alojado em um computador (BRAGA, 2010). Em uma terceira ideia, pode-se inferir que a imagem digital é “um fenômeno portador de uma realidade ontológica e epistemológica. Trata-se de compreendê-la como fluxo, movimento”.

Braga (2010)⁵ afirma que:

A imagem digital por sua natureza de matriz manipulável engendra sempre um movimento, seja de natureza interna ou externa. Interna como as experiências de Motion graphics. Externas como a Hiper-mídia. Mesmo quando parada, a imagem digital pode ser concebida como um movimento infinitamente pequeno, virtual.

De acordo com o autor citado, a fenomenologia de Bergson torna-se importante fundamento para que se possa entender esse processo, a partir das análises que Gilles Deleuze realiza e investiga sobre este teórico (BRAGA, 2010). Deleuze (1995 *apud* OLIVEIRA, 2011), ao adentrar as teorias de Bergson sobre o movimento, alerta que não há apenas uma tese do movimento, mas três. Na primeira tese, o movimento não se confunde com o espaço percorrido, pois “o espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão” (DELEUZE, 1985 *apud* OLIVEIRA, 2011, p. 2).

Em relação a essa tese, Oliveira (2011, p. 3) aborda a corrida de Aquiles e a tartaruga de Zenão de Eléia, em que de acordo com Deleuze, Aquiles conquista a vitória por se considerar que “o movimento dos passos de Aquiles e da tartaruga seja tomado como indivisível e heterogêneo, em relação ao espaço percorrido – que é divisível e homogêneo”.

A segunda tese se refere a duas situações distintas: a primeira

concebe o movimento remetendo-o a uma ordem de instantes privilegiados, como em Aristóteles; o outro é o da ciência moderna, que ao invés de pensar o movimento sob a ordem do instante privilegiado, o coloca no instante qualquer de uma trajetória” (OLIVEIRA, 2011, p. 3)

Para Deleuze (1985 *apud* OLIVEIRA, 2011), a ideia da ciência moderna privilegia o tempo, ainda que considerado pequeno, pois o tempo fica reduzido a um modelo espacial.

A terceira tese aborda o movimento como expressão de mudança

3 Fonte: paleonerd.com.br/2015/06/21/voce-sabe-o-que-e-video-arte. Acesso 18jul2018

4 Idem

5 BRAGA, Eduardo. Imagem digital: imagem-movimento e a fenomenologia bergsoniana. In: Concept Philosophy: Art, Design and Communication. Disponível em: www.edubraga.pro.br/estetica-aesthetics/imagem-digital-imagem-movimento-e-a-fenomenologia-bergsoniana/. Acesso em: 31jul2018.

no todo, ou seja, “o movimento é um corte móvel da duração do todo”. (DELEUZE, 1985 *apud* Oliveira, 2011, p. 4). Para Deleuze, o movimento remete sempre a uma mudança, uma migração, uma variação sazonal, como ele explica:

*A imagem movimento tem duas faces, uma em relação a objetos cuja posição ela faz variar, a outra em relação a um todo cuja mudança absoluta ela exprime. As posições estão no espaço, mas o todo que muda está no tempo. Se assimilarmos a imagem movimento ao plano, chamaremos de enquadramento à primeira face do plano, voltada para os objetos, e de montagem à outra face, voltada para o todo (DELEUZE, 2009, p. 48 *apud* OLIVEIRA, 2011, p.5)*

Assim, a partir das análises acima, pode-se inferir que as teorias de Bergson investigadas por Deleuze podem ser aplicadas ao vídeo, visto se pensar a relação entre movimento e tempo, a partir de um elemento: a imagem (OLIVEIRA, 2011). Cinema e vídeo exprimem movimento, ação em cima de imagens, diferentemente da fotografia, em que a imagem é estática. Portanto, cabe ao cineasta transformar ideias, pensamentos ou conceitos em imagens, desse modo, a vídeo arte possui uma ligação com o pensamento, onde o próprio pensar e criar imagens envolve sempre o movimento e o tempo em seu pensamento e em sua criação (OLIVEIRA, 2011).

DELEUZE E O SURFE

Gilles Deleuze foi um filósofo francês, nascido em 1925 em Paris e falecido em 1995, na mesma cidade. Oriundo de uma família de classe média, Deleuze estudou Filosofia na Universidade de Sorbonne e foi professor, primeiramente nos liceus franceses e depois nas Universidades de Lyon, Paris VIII e Vincennes⁶.

De personalidade excêntrica, Deleuze sempre foi muito reservado, não sendo chegado a entrevistas e muitas revelações de sua vida particular, pois achava que suas obras eram bem mais importantes do que outros assuntos privados. Sua saúde sempre inspirou muitos cuidados, pois desde cedo sofreu com problemas respiratórios, chegando a desenvolver tuberculose em 1968. Tais problemas, acometidos ao longo de sua existência, foram piorando com o passar do tempo, prejudicando inclusive suas atividades acadêmicas.

A partir de 1992, Deleuze já bem fragilizado, com apenas 1/3 da capacidade respiratória, passou a viver bem isolado em seu apartamento. Em 04 de novembro de 1995, respirando apenas com ajuda de aparelhos, o filósofo não suportando mais viver nas condições subumanas, jogou-se da janela de seu apartamento em Paris, deixando dois livros inacabados⁷.

Apesar de nunca ter praticado, Deleuze conheceu o surfe, esporte que significa o desenvolvimento da alegria pelo corpo, pois surfar é criar movimento (LINS, 2009)⁸. Segundo Lins (2009)⁹,

O que qualifica um bom surfista, é pois, a facilidade com a qual ele realiza o seu movimento numa superfície de jogo pertencente a uma velocidade nômade do movimento e do tempo da onda. [...] ele brinca de brincar com a onda, excedendo os limites da própria onda e de suas regras não estabelecidas.

O surfista supera os limites do seu corpo e da própria onda para manter equilíbrio por meio do movimento necessário das dobras do corpo. Esse movimento sobre a superfície pode ser comparado a um pensamento, que Deleuze cita como o “jogo ideal”, pensamento que extrapola os limites, como o surf e o surfista, no balançar e atravessar das ondas¹⁰.

O “jogo ideal” não possui regras, vencedor ou vencidos; o mar não tem gramática, apenas alfabeto órfão; a onda é o acaso do surfista, como o

6 Fonte: Razão Inadequada. Disponível em < razaoInadequada.com/filósofos-essenciais/deleuze/> Acesso em:23jul2018

7 Idem

8 Fonte: LINS, Daniel. Deleuze o surfista da imanência. IN: O Vertebral. Disponível em: <overtebral.blogspot.com> Acesso em 23jul2018

9 Idem

10 Idem

tubo é para ele, o experimento da imanência. O surfista é a onda com a onda e não a onda sobre a onda; ele se realiza afirmando o acaso, é um puro sensitivo à escuta do meio no qual ele dança com seu corpo-onda para não “dançar” na vida (LINS, 2009.)

Essa interação Deleuze, surfe e filosofia se inicia a partir da procura de Gibus de Soultrait por Deleuze, em que nasce uma correspondência virtual/real. Assim, Soultrait cita que, nunca imaginou que aquele ser frágil poderia se interessar em conhecer o surfe que, ao participar da *Noite do escorrego* com vários praticantes do esporte, escreveu: “Fui ao Rex, o público jovem despertou uma mistura de angústia (leve) e de jubilação, mas, sobretudo, os filmes me impressionaram muito. Há ali, evidentemente, uma combinação matéria-movimento muito nova. Estou certo de que a filosofia é concernida pelo surf”.¹¹

Assim, Deleuze inicia uma curta interação entre a teoria das dobras de Leibniz e a física quântica com o corpo dos surfistas, curta pelo fato de já estar muito debilitado pela doença. Para o filósofo, o surf era vida, alegria, vibração, onde “o oceano é o livro do surfista, sua prancha uma caneta, e cada onda um poema.” (LINS, 2009)¹²

“AS DOBRAS SOMOS NÓS”

O trabalho *A dobra somos nós* é a continuação de uma pesquisa realizada por Danielle Fonseca para o seu filme *A Vaga*, em que conjuga surfe filosofia e arte, tendo como base o texto *Deleuze: o surfista da imanência*, do filósofo, sociólogo e psicanalista Daniel Lins, para quem surfar é criar movimento.

No vídeo premiado, a artista procura transmitir em 40 segundos, a visão de um rapaz bronzeado, que se equilibra em uma prancha de surf por meio dos tubos formados pelas ondas gigantes do mar da Indonésia. Ao lado da tela, uma caixa com parafina e objetos usados pelos surfistas para o preparo das pranchas. Observando a imagem, pode-se escutar o som do mar que transforma o cenário de iminente perigo em uma atmosfera poética do equilíbrio contra as forças da natureza. A artista privilegia os movimentos do corpo do surfista.

Segundo Danielle Fonseca, o trabalho foi iniciado por meio de convites nas redes sociais para que pessoas ou praticantes de surfe que tivessem vídeos sobre o tema os enviassem para o e-mail da artista. Dessa forma, um autor desconhecido da Indonésia se autorregistrou e enviou as imagens que a artista se apropriou para realizar o seu trabalho. A intenção de Danielle Fonseca, ao criar o vídeo, era envolver o espectador com a cena do surfista em movimento, fazê-lo entrar no tubo da onda e sentir as mesmas emoções do surfista.

O vídeo destacou-se não só pela temática em si, mas por toda a proposta conceitual e prática que previa os detalhes da montagem, como a cor da parede em azul petróleo igual da caixa de madeira onde foi inserido o aparelho de TV. A unificação da cor da parede com a da caixa permitiu que apenas o som e a imagem se sobressaíssem, como se não houvesse mais nada ao redor, apenas os movimentos das ondas e do surfista, o que demonstra um grande cuidado da artista na construção da obra.

Para elaboração deste trabalho, Danielle Fonseca buscou inspiração no seu amor pelo surfe, como praticamente e nos textos *As Ondas* de Virginia Woolf e *Deleuze: O surfista da imanência* do filósofo Daniel Lins, como a própria artista explica:

As palavras do livro ‘As Ondas’ da escritora inglesa Virginia Woolf já me levavam a uma entrega literária e de certa maneira vez ou outra me fazia pensar na minha relação com a praia, o mar, as ondas e o surf. Mas, após ler o texto ‘Deleuze: O surfista da imanência’ do

11 Fonte: LINS, Daniel. Deleuze o surfista da imanência. IN: O Vertebral. Disponível em: <overtebral.blogspot.com> Acesso em 23jul2018

12 Idem

13 Fonte: <http://experienciamazonia.org/site/artistas/danielle-fonseca/Surfe-Pensamento-Danielle-Fonseca.pdf>. Acesso 25jul2018

filósofo Daniel Lins, percebi que o surf pertencia a outro campo, além dos esportes, o campo do pensamento. Mas, como discutir a relação entre a arte contemporânea, a filosofia e o surf, sem fazer a tão comum apologia de uma prática radical, de apenas tratá-lo como esporte de aventura? Tratá-lo nesse campo era abrir mão da estética do extremo e do efêmero que alguns esportes inspiram.¹³



Fig. 01. A Dobra somos Nós - Vídeo Instalação – 2010. Fotografia: Helder Leite, 2011.

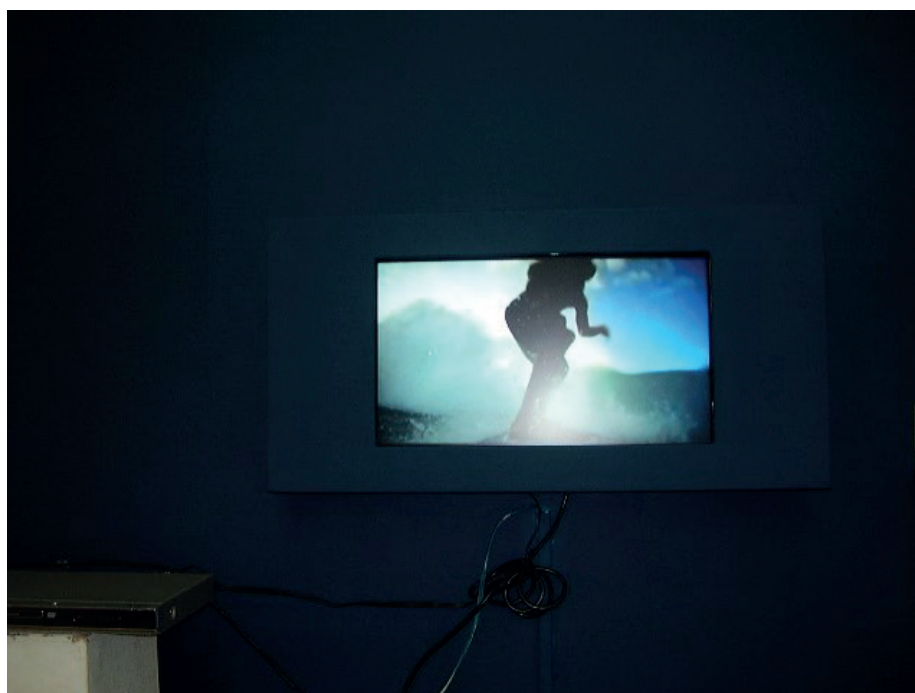


Fig. 02. A dobra somos nós. Fotografia: Helder Leite, 2011.



Fig. 03. Parafina. Fotografia: Helder Leite, 2011

As teorias semióticas aplicadas de Charles Sanders Peirce serviram de base para análise dessa vídeo arte de Danielle Fonseca, a partir das classificações do signo. Segundo Santaella (1998, p. 13), foram apresentadas 10 tricotomias do signo, porém Peirce se dedicou principalmente a três: “a relação do signo consigo mesmo (1º), a relação do signo com seu objeto dinâmico (2º) e a relação do signo com seu interpretante (3º), que se caracterizam também como quali-signo (ícone), sin-signo (índice) e o legi-signo (símbolo).

Assim, inicia-se a análise no quali-signo ou ícone, a partir da cor da parede e da caixa onde a TV foi inserida em azul petróleo, para que a imagem, o seu brilho e o som se destacassem na escuridão do espaço expositivo. Segundo o site *EVONLINE*¹⁴, sobre o significado das cores, o azul escuro demonstra poder e confiança, muito adequado para o contexto, sugerindo que a imagem do surfista no tubo da onda é de muita autoconfiança. O título *A dobra somos nós* sugere o movimento de dobras do corpo do surfista para se manter equilibrado sobre as ondas.

O efeito mais impactante do vídeo está no brilhante azul do mar e no momento que o surfista adentra o tubo da onda, mais uma vez sugerindo o poder do surfista por conseguir dominar este fenômeno da natureza, equilibrando-se em uma prancha de madeira.

Em relação ao sin-signo ou índice, o título *As dobras somos nós* indica a relação da vídeo arte com o amor da artista pelo surfe, em que para delinear o movimento é necessário muita segurança, autonomia, equilíbrio, poder e principalmente domínio deste fenômeno da natureza. O surfista se dobra, se contorce e equilibra-se em movimentos muito rápidos. A imagem apresenta um azul muito brilhante, que destaca não só a grandiosidade da onda e do mar, mas principalmente, os movimentos que o surfista apresenta para manter o total domínio e controle do tubo. A escova indica a necessidade de passar a parafina na prancha a fim de criar mais aderência e manter o equilíbrio do praticante em cima dela. Ondas indicam movimentos provocados pelo vento, que sopra sobre a superfície das águas oceânicas. Já a dobra da onda indica o momento que ela se aproxima do litoral, quebra-se e se espalha pelas areias da praia.

Para o ponto de vista convencional simbólico, o título se relaciona às dobras que segundo Gilles Deleuze, os surfistas dizem:

*Estamos sempre nos insinuando nas dobras da natureza. Para nós, a natureza é um conjunto de dobras móveis. Nós nos insinuamos na dobra da onda, habitar a dobra da onda é a nossa tarefa. Habitar a dobra da onda e, com efeito, eles falam disso de modo admirável.*¹⁵

O azul petróleo da caixa e da parede representam o poder e o domínio do surfista sobre a onda, o equilíbrio. O movimento dos corpos e das ondas se dobram conjuntamente, como nunca dança, em que há parceiros e esses parceiros são o surfista e as ondas. Ondas significam elevações formadas nos rios e mares, chamados também de vaga. Essas elevações em conjunto representam cadeias que vão se movimentando e se desdobrando até alcançar o cume, como se fosse uma montanha ou uma duna de areia em movimentos ondulados provocados pelo vento.

Para o surfista, entrar no tubo da onda é chegar ao ápice do esporte e significa estar cercado de água salgada por todos os lados, sem ao menos toca-la, é estar envolvido pela força da natureza, sem atrapalhar seu curso natural. Tubo é algo cilíndrico e oco pelo qual passam líquidos ou gases, às vezes, estreito ou largo, que desafia àquele que tenta ultrapassá-lo. Assim, o tubo para o surfista envolve sentimentos, emoções que podem durar um mínimo de tempo para o espectador, mas uma eternidade para quem o adentra. Após a primeira entrada no tubo, o praticante do surfe se torna um obcecado, na busca constante das “cavernas aquáticas”¹⁶. O mar simboliza

14 Fonte: EVOLINE. Simbologia das cores. Disponível em: <www.evonline.com.br>. Acesso 30jul2018

15 Fonte: <http://experienciamazonia.org/site/artistas/danielle-fonseca/Surf-e-Pensamento-Danielle-Fonseca.pdf>. Acesso 30jul2018

16 Fonte: Por trás da Onda. Disponível em: <https://dosurf.com.br/2016/02/22/o-tubo/>. Acesso em: 31jul2018

para o surfista o ar que ele respira e as ondas são o alimento que o fazem crescer e dominá-las cada vez mais, revelando todo o seu poder em conquistá-la e superá-la.

Por fim, Danielle Fonseca (2010), no seu texto *Surfe é Pensamento*, afirma:

Acredito estar em busca de um caminho onde possa apresentar o surf como uma expressão de singularidade artística de tal maneira que ele fique próximo da arte ou do pensamento artístico. Surfar é criar movimento. Arte é criação. Podemos encontrar entre o surf e a arte contemporânea certa performance no comportamento, pois assim como na dança, convenhamos “o surfista é um equilibrista dançarino de uma cena líquida”¹⁷

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo, em questão, procurou analisar com base nos estudos semióticos de Peirce, a vídeo arte *As dobras somos nós*, da artista paraense Danielle Fonseca, vencedora da 17ª versão do Salão UNAMA de Pequenos Formatos. A artista visual, apaixonada e praticante do surfe, relaciona aos movimentos executados pelo surfista para manter o equilíbrio e o domínio sobre as ondas, como dobras, com base no texto, *Deleuze: o surfista da imanência* de Daniel Lins, outro praticante do esporte há mais de 20 anos.

No texto de Lins (2009), Fonseca encontrou inspiração para transformar filosofia e surfe em vídeo arte brilhantemente, a partir das dobras citadas por Deleuze:

A desdobra não é o contrário da dobra, mas segue as dobras até outra dobra. Dobras de vento, de águas, do fogo e da terra, e dobras subterrâneas de filões na mina. Os desdobramentos sólidos da ‘geografia humana’ remetem, inicialmente, à ação do fogo e, depois, à ação das águas e dos ventos sobre a terra, um sistema de interações complexas. (DELEUZE apud LINS, 2009)¹⁸

Deleuze também adentrou o mundo do surfe ao ser procurado pelo surfista Gibus de Soultrait, e a partir daí manter uma correspondência virtual/real para assim conhecer um pouco mais sobre esse esporte. Por já estar com a saúde bastante fragilizada, Deleuze não teve tempo de se infiltrar ainda mais nesse mundo e poder contribuir com suas ideias. Todavia, o pouco que pode foi de grande relevância, pois, tornou-se um influenciador dos seus pensamentos.

Percebe-se que Danielle Fonseca executou todo processo e a pesquisa para a construção dessa obra com muito critério e cuidado, nas mesmas trilhas que a fizeram despontar no circuito de artes local e nacional. A busca pela melhor performance sobre as ondas por meio das redes sociais, as conversas virtuais com Soultrait, a relação às ideias de Deleuze sobre as dobras e o surfe por meio das palavras de Lins, revelam todo um processo de construção artística, que não surgiram instantaneamente.

Esse processo foi construído por etapas, numa imersão de pesquisa de literatura e esporte, em que o corpo performático do surfista e as dobras nos movimentos que ele realiza são os personagens principais. Sem dúvida nenhuma, na sala escura em que foi exposto, o vídeo impactava pelo brilho, pela profundidade do azul do mar e mais ainda, pelos movimentos desenhados pelo corpo do surfista, ao ser “engolido” pelo tubo da onda.

Para o júri que o elegeu vencedor, os diferentes elementos que compõem o trabalho se encontram muito bem resolvidos na obra, desde o título, à forma de apresentação e do conteúdo. De acordo Elza Lima¹⁹, a imagem inter-relaciona “filosofia, maleabilidade do corpo, desvela o encontro sublime entre a água e o corpo”. Para a jurada, há aqui a questão da ação desenvolvida pelos atletas, meio marginalizada e principalmente a simbiose

17 Fonte: <<http://experienciamazonia.org/site/artistas/danielle-fonseca/Surf-e-Pensamento-Danielle-Fonseca.pdf>> . Acesso 30jul2018

18 Fonte: LINS, Daniel. Deleuze: O surfista da imanência. IN: O VERTEBRAL. Disponível em: <<http://overtebral.blogspot.com/2009/11/deleuze-surfista-da-imanencia.html>> . Acesso em 30jul2018

19 Entrevista realizada com os jurados pela autora, após a nomeação da obra vencedora no 17º Salão Unama de Pequenos Formatos em 2011.

do encontro do homem com a natureza.

Armando Queiroz explica a sua opção pelo fato de que “há uma excelência na obra, percebe-se como a artista pode trabalhar de maneira lúcida e madura sua poética; ela ultrapassa as questões plásticas.” Geraldo Teixeira destaca a subjetividade do vídeo. Ressalta que na imagem fica visível uma carga de conceitos opostos, não fáceis de interpretar no processo de trabalho desenvolvido pela artista.

As análises do júri estiveram em sintonia, os três concordaram que a obra de Danielle Fonseca apresenta um dado instigante ao relacionar filosofia, movimento e corpo. Arte e esporte ficam em consonância, tendo o corpo como eixo e dotam o vídeo de uma linguagem que atravessa temas distintos, mas em consonância com a hibridez da arte contemporânea, principalmente com a literatura (MAX MARTINS, 1926 - 2009) e a música (JOHN CAGE, 1912 - 1992).

Assim, o trabalho da artista se destaca, não só por todos esses fatores expostos, mas principalmente, por toda a pesquisa que a artista se “debruça” e abraça, com a finalidade de revelar a importância do esporte, da literatura e da filosofia em consonância com a arte. Como cita Sobral e Maneschy (2014, p. 3.370), “a artista, essa *acqua-woman*, através de seu trabalho nos lança desafios, intensifica sensações, desperta vontades, dessa entrega do artista, desse mergulho profundo e interior. Nos encanta, e, certamente nos salga os olhos”.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Thamara. *A VIDEOARTE NO BRASIL: Uma perspectiva histórica o Festival Videobrasil e a trajetória de Eder Santos como estudos de caso*. Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens. Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, do Instituto de Arte e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, 2017.160p.

BRAGA, Eduardo. *Imagem digital: imagem-movimento e a fenomenologia bergsoniana*. In: Concept Philosophy: Art, Design and Communication. Disponível em: www.edubraga.pro.br/estetica-aesthetics/imagem-digital-imagem-movimento-e-a-fenomenologia-bergsoniana/. Acesso em: 31 jul 2018.

DUBOIS, Philipe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

EVOLINE. Simbologia das cores. Disponível em: www.evonline.com.br. Acesso 30 jul 2018

_____. *Surf e Pensamento*. In: Experiência Amazonica.org. Disponível em: <http://experienciaamazonia.org/site/artistas/danielle-fonseca/Surf-e-Pensamento-Danielle-Fonseca.pdf>. Acesso 25 jul 2018.

FONSECA, Danielle. *Porto Alegre: Revista Surfari*. Entrevista cedida a Lucas Zuch. [08/04/2013]. Disponível em <http://www.surfari.com.br/surfari-entrevista-danielle-fonseca>. Acesso em: 28 jul 2018

LINS, Daniel. *Deleuze surfista da imanência*. In: O Vertebral. Disponível em: overtebral.blogspot.com. Acesso em 23 jul 2018.

MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. Curador Arlindo Machado; Texto Walter Zanini, Fernando Cocchiarale, Cacilda Teixeira da Costa et al.. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. 275 p., il. p&b.

MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro*. Itaú Cultural. São Paulo: Iluminuras, 2007.

OLIVEIRA, Leonardo. *Filosofia e Cinema em Deleuze: Da Imagem-Movimento*

às Condições de sua Superação. In: Revista Pandora Brasil–Número 34, Setembro de 2011, p.1-13.

PIMENTEL, V. M. S. *O Salão De Pequenos Formatos (2010 - 2011):* Processos de análise e considerações. Dissertação. Programa de Pós Graduação em Comunicação, Linguagem e Cultura – Universidade da Amazônia, 2012.

PIPA: Uma Janela para a Arte Contemporânea Brasileira. Disponível em:< <http://www.premiopipa.com/2017/06/danielle-fonseca-mistura-aquarelas-fotografias-escultura-e-filme-em-individual/>> Acesso em 11jul2018.

Por Trás Da Onda. O Tubo. Disponível em:< <https://dosurf.com.br/2016/02/22/o-tubo/>>. Acesso em: 31jul2018.

Razão Inadequada. DELEUZE. Disponível em < razaoinadequada.com/filsofos-essenciais/deleuze/> Acesso em:23jul2018.

SANTAELLA, Lucia. *Cultura das mídias.* 4a. ed. São Paulo: Experimento, 1992 [2003a].

_____. *Culturas e artes do pós-humano:* Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003b.

SOBRAL, Keyla; MANESCHY, Orlando. *Danielle Fonseca:* O Corpo Performático da Artista-Surfista nas Águas da Amazônia. In: 23º Encontro da ANPAP – “Ecossistemas Artísticos” -15 a 19 de setembro de 2014 – Belo Horizonte – MG, 2014.

Recebido em 30 Out 2018 | Aprovado em 14 Nov 2018

Vera Maria Segurado PIMENTEL

Doutoranda em Comunicação, Linguagem e Cultura - UNAMA (2018); mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia (2012); especialista em Linguística aplicada à Língua Inglesa - UNAMA (2002); graduação em Letras - Habilitação em Inglês- UNAMA (2002), graduação em Educação Artística pela Universidade Federal do Pará (1985). Atualmente é professor adjunto I da Universidade da Amazônia, professor titular da Faculdade Metropolitana da Amazônia e em processo de aposentadoria da Secretaria de Educação do Estado do Pará. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Arte, em Comunicação, Língua Inglesa, Português e Redação, Metodologia Científica e tutora em EAD. Email: pimentel_106@hotmail.com

Asas
da palavra

VOL. 15 | N.2 | DEZ. 2018
ISSN 1415-7950

CORPOS



IMAGENS DE MINHA MÃE: RELATOS E EXPERIÊNCIAS DE GÊNERO ÚTERO-FILIAL

Maryori Katherine Cabrita GARCIA
Ana Cláudia do Amaral LEÃO

RESUMO

O presente ensaio narrativo-fotográfico se aproxima de uma experiência de gênero em que o relato da autora sobre sua mãe e avó, visibiliza a violência de gênero avó-mãe-filha, tríade social e (re) produtiva útero-filial. Busca-se refletir sobre o arquétipo da mãe dominada, as feminidades magoadas e as rejeições da infância como herança das feridas sociais. Tal relato é proposto a partir do imaginário de histórias vividas no sistema patriarcal do contexto andino-venezuelano. Além das experiências relatadas, as imagens fotográficas exercitam um olhar reflexivo sobre a arte de viver e a prática artística que se restaura nos afetos, no amor e na sororidade entre mulheres. Utilizou-se na trama metodológica: o arquétipo da Órfã e a Deusa Suja da psicóloga Clarissa Pinkola Estés; a experiência de gênero da psicóloga Maria Elisa Cabral e a relação do nu fotográfico como um olhar intersubjetivo da feminidade.

Palavras-chave: *Experiência de Gênero; Violência; Mãe; Arquétipo; Fotografia de Nu.*

**IMAGES OF MY MOTHER: REPORTS AND EXPERIENCES OF
UTERUS-BRANCH GENRE**

ABSTRACT

The present narrative-photographic essay approaches a genre experience in which the author's report on her mother and grandmother makes gender-grandmother-daughter violence, social triad and (re) productive utero-filial. It seeks to reflect on the archetype of the dominated mother, the hurtful feminities and the rejections of childhood as inheritance of social wounds. This account is proposed from the imaginary of stories lived in the patriarchal system of the Andean-Venezuelan context. In addition to the experiences reported, the photographic images exercise a reflective look on the art of living and the artistic practice that is restored in affection, love and sorority among women. It was used in the methodological plot: the archetype of the Orphan and the Dirty Goddess of the psychologist Clarissa Pinkola Estés; the genre experience of the psychologist Maria Elisa Cabral and the relationship of the photographic nude as an intersubjective look at femininity.

Keywords: *Gender Experience; Violence; Mom; Archetype; Photo of Nude.*

**IMÁGENES DE MI MADRE: RELATOS Y EXPERIENCIAS DE GÉNERO
ÚTERO-FILIAL**

RESUMEN

El presente ensayo narrativo-fotográfico, se acerca a una experiencia de género donde el relato de la autora sobre su mamá y abuela visibiliza la violencia de género abuela-madre-hija; tríada social e (re)productiva útero-filial. Se busca reflexionar sobre el arquetipo de la madre dominada, las feminidades deprimidas y los rechazos de la infancia como herencia de las heridas sociales. Este relato plantea a partir del imaginario de historias vividas en el sistema patriarcal del contexto andino-venezolano. Además de las experiencias, las imágenes fotográficas experimentan una mirada reflexiva sobre el arte de vivir y vivir y la práctica artística que se restaura en los afectos, el amor y la sororidad entre mujeres. Se utilizó en la trama metodológica: el arquetipo de la huérfana y la Diosa Sucia de la psicóloga Clarissa Pinkola Estés; la experiencia de género de la psicóloga María Elisa Cabral y la relación del desnudo fotográfico como el mirar intersubjetivo de la feminidad.

Palabras clave: *Experiencia de Género; Violencia; Madre; Arquetipo; Fotografía de Desnudo.*

A MÃE MÚLTIPLA

As fotografias e relatos presentes neste ensaio são imagens que nasceram da escuta sensível entre nós (minha mãe e eu), que abriram as memórias de nossas intersubjetividades, as quais estavam imersas no lar e, em nossas histórias mais próximas, com o intuito de fazer uma travessia necessária, submergir-nos nas águas primordiais, e nos sanar do “self-básico da psique que é ferido desde cedo” (ESTÉS, 2014, p. 200). Seguindo a ideia lacaniana, conscientizei de meu devir histórico-cultural- familiar no estágio do espelho de minha mãe, em que ali, a partir desse rosto, e nesse corpo, refletiu a sua história. É o imaginário de minha mãe interior, como cópia latente da mãe e da avó verdadeira, com os mesmos valores e ideias sobre o mundo, ali, onde minha infância foi construída como sujeito e objeto sexual do patriarcado, e de onde preciso refletir e olhar-me na desconstrução das nossas feminidades magoadas.

...Ir ao encontro da subjetividade, epistemologicamente sugere outro jeito de abordar-se (o superar-se?) da dicotomia antiga sujeito-objeto; é entanto, a reconstrução do devir no tempo e na memória das verdadeiras protagonistas, nas especificidades dos processos, nos entreveros da experiência de vida de Si e do Outro, em seus modos de relação, dos acontecimentos da sua própria realidade, e ademais onde uma encontra-se espelhada e até surpresa ao que está na frente de nós ao se reconhecer que existe a vida que se escuta em outras histórias... (CABRAL, 2013, p. 497)

Aqui em Belém do Pará sempre chove! Hoje, a chuva está cheia de saudade. Saudade da criança, aquela que brincava na chuva, toda molhada, no quintal da avó Ida, há muito tempo, lá nas terras andinas venezuelanas; onde nasce o imaginário feminino-familiar e nosso elo umbilical: vó, mãe, eu. Hoje, enquanto escrevo, penso nelas, em especial na minha mãe; sua mensagem que chegou ao celular, ontem. Quis saber se tudo estava bem comigo, se estou me alimentando nas horas certas, se as coisas no mestrado estão fluindo, se necessita saber alguma coisa mais dela e da nossa família.

Ela sempre pensa em mim, em meu bem-estar. Talvez seja o que acontece com a maioria das mães, não é? Eu só procuro entendê-la, no gesto de maior aproximação, pois a vida não tem sido fácil para nós.

Agora, sei o que é a saudade, quando estamos longe das pessoas que amamos. Vem as lembranças do que fomos, do que agora somos, a arte de viver no reencontro, a arte de me lembrar como mulheres presentes, lutadoras e Deusas.

E, assim aparecem as imagens que quis esquecer – ocultas na psique, no corpo dos tempos vividos com ela, do lar que costuramos há muito tempo, no vaivém das lutas pela sobrevivência, nos rastros de um inesquecível mundo patriarcal que nos odeia.

Está claro que sou sua única filha, sua única família - já que minha avó riscou o céu! No entanto ela, na sua ausência, a tem presente no cotidiano, como uma imagem inesquecível de amor. Minha mãe nos tem como seus grandes amores. Penso nesse amor, no amor da mãe incondicional, há séculos ensinado e vivenciado em brincadeiras de casinha e bonecas. A cultura patriarcal dominante é letal. No seu modo mais simples desgasta a energia de nossa ecologia vital, de nosso imaginário feminino-familiar, quando nos faz crer e viver imaginando-nos mães em tenra idade, quando nos faz pensar somente desse jeito, somente para casar, para reproduzir. Onde está uma outra procriação para nossas vidas? Minha mãe, vivendo nesse amor incondicional, tem o temor de me perder, ficar sozinha o resto da vida sem mim, sua única razão de vida.

Ela sempre me diz: - *Quando for mãe, aí você vai ver a ligação de uma mãe com sua filha*- Não posso negar que as mães, desde os tempos imemoriais,

possuem essa plena intuição cósmica, nascida com a gestação e o cordão umbilical de seu bebê. É um sistema de comunicação único e intrauterino o que acontece entre ambos; é a conexão com uma energia imanente, uma força animal, alimentada de emoções, cheiros, gostos, sensações múltiplas; ajudando-as a criar outras percepções e compartilhamentos com a vida e o amor.

Há uma conexão inconsciente, criação da arte de viver entre dois, um (com) partilhar de mudanças que vão interligando-se. Um processo de gestação que se encarna em ambos, mas, esse Outro Ser alimenta-se dos cuidados da mulher que, descorporificando-se, surge para além da mãe. Diante dela, vai-se perdendo parte da identidade anterior. Aceitar a gravidez é a imanência da imagem-Mãe, transformada dentro dela e fora dela, e talvez parecida com as lembranças da sua mãe da infância. Desse modo, segue sentindo-se, às vezes, irreconhecível frente a seus olhos: enxerga-se entre o antes e o depois de grávida, e continua crescendo com a outra sujeita (o), sua filha (o), e entre idas e vindas tenta ser a mãe boa, a mãe que não quer ser, a mãe possível, a que alguma vez sonhou ser...

Ainda que a memória antiga da fertilidade, da criatividade, da gravidez esteja mascarada e edulcorada nas Nossas Senhoras, existem múltiplas Marias judaico-cristãs, ocultas em outras imagens. Trata-se da imanência que atravessa nossos antigos imaginários e rituais das Grandes Deusa Mães, espalhadas pelo mundo inteiro que contam a história da humanidade diferentemente da história de Maria. Maria foi inconscientemente camuflada como resistência uterina, como mulher, outrora senhora de seu corpo, sua sexualidade e do sistema (re)produtivo. Percebemos isso ao olhar a história da arte e a sua estatutária ancestral. Existimos nessas outras múltiplas mães: a *Catal Huyuk*, a *Venus von Willendorf*, a *Hator*, a *Mut*, a *Issis*, a *Anunaki*, a *Durga*, a *Gaia*, a *Kwuan Yin*, *Gea-Zemé*, *Papatuanuku*, a *Iemanjá*, etc. E, na América Latina estão: a *Pachamama*, *Tlazolteotem*, *Chalchiuhtlicue*, dentre outras. Na Venezuela, está a *Vênus da Tacarigua* e a protetora de minha mãe: a *Maria Lionza*.

A MUDANÇA INEVITÁVEL

Quanto menos preocupada estivesse minha mãe, mais tranquila eu ficaria! Sei de sua solidão agora. Assim, ficou depois do falecimento inesperado de meu padrasto. Nem eu, nem ela, esperávamos que ele deixasse esta vida tão de repente. Quinze anos compartilhados em família, acabaram-se num dia!

A última vez que falamos com ele, era cedo, pela manhã. Ele ainda na cama, falou-nos por telefone: - *estou me sentindo mal, vou à casa da minha mãe* - a senhora América, sua mãe havia morrido de câncer em 2010, creio. Eu estava em aulas e minha mãe trabalhando. Nem lhe passou pela cabeça, que em poucas horas a coisa ficaria pior. Ao meio-dia, do dia 9 de maio de 2017, meu pai morreu no quarto de sua mãe, no *Barrio Urbina*, em Caracas.

Um tio dele nos explicou: - *Enders, estava conosco, inclusive havia tomado café de manhã com seu pai e, de repente quando estavam no quarto de sua mãe, caiu no chão! Chamamos a ambulância, eles chegaram logo e o levaram! Mas no caminho, já era tarde demais, o coração dele deixou de bater! Os médicos nos confirmaram que ele havia tido um infarto fulminante.*

A morte é assim: inesperada, intempestiva, arrasa tudo o que foi planejado, muda à vida toda! Depois de sua morte, a vida de Marisela (minha mãe) mudou ainda mais. Seu companheiro, por quinze anos, deixou de pertencer ao nosso mundo, a nossa família, ao nosso cotidiano.



Figura nº 1.

De todos os ex-namorados ou companheiros de minha mamãe, ele era o segundo pai que eu havia aceitado. Eu o quis muito, de verdade! Ainda sinto sua falta. Vi nele o amor por minha mãe. Por isso escolhi fotografá-lo; acolher sua imagem para não esquecê-lo ou compensar sua ausência nessa fotografia. (Figura nº 1)

Depois do funeral, procurarmos rir, mamãe e eu, das ocorrências de papai. Sempre lembraremos com amor o tempo em que vivemos junto a ele, e arquivar as memórias boas perto de nós! Dali a um mês, eu já iria ao Brasil, estudar mestrado em Artes na Universidade Federal do Pará. Naquele momento, era nosso tempo para rirmos juntas. Penso que na verdade, foram muitas mudanças para minha mãe em tão pouco tempo. Entretanto, a vida é assim. É inevitável não mudar, ainda que não queiramos, nem percebemos que as mudanças estão sempre em curso. E, meus planos de viagem estavam prontos, e ela, sabia disso!

Minha mãe me ensinou a lutar desde criança, a fazer da arte minha vida; mas quando a sinto presa a mim, este sentimento me produz profunda tristeza, às vezes. Quero vê-la libertar-se em seu ritmo, em sua vontade, com voz própria, sem esperar que eu volte. Ela ainda é tão jovem, tem amor para dar e dar-se, tem a arte de viver e se reconstruir.

Espero que seu luto seja passageiro. Aprimoro esse sentimento em meu coração. Sempre converso com ela, para que procure o caminho certo, para se encontrar de novo com ela mesma, retornar à mulher que é felina,

como certa vez ouvi alguém dizer sobre ela. Dessa maneira a conheci desde criança: rápida, audaz, valente, dinâmica, perspicaz, aguda, bruxa, intuitiva, inventora, aventureira, ousada. É dessa mulher que fiz múltiplas fotografias, nua em nosso lar.

Além disso, a contradição de sua vida está nas experiências que ela teve com os homens, as quais, infelizmente, jamais foram muito boas. Na verdade, muitas foram ruins e lhe deixaram marcas de tristeza: pesadas pedras no coração e dores, ao longo de suas relações com o amor, a vida, a sexualidade e a confiança com os outros.

O IMAGINÁRIO ÚTERO-FILIAL NA CRIANÇA REJEITADA

Antes de ela nascer, em 24 de maio de 1965, em Trujillo, terra andina venezuelana, Marisela (Figuras nº2 e nº3) sentiu o abandono de seu pai (Pablo Emidio), só pelo fato de nascer e de se lembrar da minha avó Ida: mulher magra, de pele argila avermelhada pelo sol, cabelos de seda preto e compridos, até as nádegas, de cara pequena e olhos azuis – celeste que maravilhavam as pessoas.

Minha avó havia decidido não cumprir as obrigações conjugais. Numa época em que as tradições do bom comportamento sustentavam-se na moral judaico-cristã e ainda na aplicação, por exemplo, do Manual do Carreño, livro publicado no ano 1853. De origem mexicana, o manual percorreu todas as casas latino-americanas e sul-americanas desde o século XIX até o século XX e estabeleceu-se como instrumento pedagógico de contenção dos corpos e suas pulsões, legitimando a ideologia cristã sobre a importância de se comportar de determinado jeito nos lugares públicos e “privados”: como o lar, a família, a escola, o trabalho. O livro contém lições e conselhos sobre o dever das mulheres à obediência ao marido, à família e a dedicação aos filhos, bem como o controle de suas pulsões e desejos.

Então, como castigo a sua desobediência, o jeito que meu avô Pablo Emidio encontrou para descarregar seu ódio por seu comportamento, foi não ajudá-la mais na manutenção de seus onze filhos e filhas. Além disso, não reconheceu a filha mais jovem (minha mãe), manchando sua honra diante do olhar punitivo e cultural da sociedade andina-venezuelana da época. Ainda não satisfeito com tais atitudes, fez do lar o tormento cotidiano de minha mãe, ao fazê-la beber sua amarga negligência, lançando-lhe sempre um olhar enregelante, ignorando-a até a sua morte.

Por isso, desde criança, quando olhava nos olhos de minha mãe e de minha avó, uma tristeza profunda me ligava àquelas expressões. Nem percebia que nossos olhares eram parecidos, que representavam a ausência dos pais. Eram todas expressões carregadas de melancolia, como se alguma coisa perdida permanecesse no curso da vida; em nossos olhos acolhíamos o apanhador de sonhos, para afastar as tristezas da Órfã.

AS MÁSCARAS DO AMOR QUE FERE

Uma noite, depois de jantar e sentadas na sala da casa, perguntei à mamãe por meu avô Pablo Emidio, e ela me falou primeiro do perdão; então, contou-me: - *Eu sonhei com ele um dia quando tu ainda estavas no meu útero, ele já havia morrido faz tempo. Naquele sonho ele pediu que eu o perdoasse por tudo, por sua negligência e crueldade, e foi o que fiz: Eu o perdoei naquele portal. Quando acordei, pela primeira vez senti teu avô perto de mim, ou talvez fosse isso o que eu ansiava ter; sei lá. Ele realmente enfim estava me protegendo nesse caminho tão difícil que era estar sozinha, adolescente, mãe solteira e ainda rejeitada por teu pai e vovó ida, filha! Eu sabia que meu pai, foi um homem que cometeu muitos erros na vida, porque foi educado assim, para ser severo no lar. Naquele tempo, entre os*

anos sessenta até quase os oitenta, lá, na Valera, as mulheres de meu povo deveriam permanecer caladas, fazer as coisas do lar e principalmente aceitar as ordens do pai ou esposo. Mas, filha, que eu podia fazer? Era uma menina, a vida antes era assim, com esses costumes. Ainda com as mulheres já tendo conquistado o direito ao voto em 1946, no interior da Venezuela, a maioria não tinha ensino, não sabia ler, nem escrever! O direito das mulheres e das crianças de terem uma vida livre de violência era algo desconhecida, por um simples fato: a ignorância nos governava diariamente. Por isso, aceito que assim era meu pai, o fato irreversível dessa sociedade, e o que eu podia fazer por mim, para melhorar minha vida e a vida que agora acolhia meu útero, era me despir dele, procurar sair da dor que ele me causou para seguir adiante. Assim, daquele sonho deixei, enfim o peso do passado de meu pai. Estava livre, pelo menos da imagem de ódio dele!

Essas intimidades – reveladas por minha mãe – representam o imaginário simbólico das experiências primordiais que tem sido a história social e política de meu país, e, também a construção da memória da vida de nossa feminidade familiar, pois minha avó Ida, contou-me que foi abandonada por sua mãe e pai, e educada por seus avós, que a tratavam com violência por muitos anos; antes de casar-se, já desesperada, com Pablo Emidio (meu avô). Erro, que só olharia depois, quando com o tempo ele também começou a violentá-la. Minha avó não me contou muitos detalhes sobre essa violência; só me deixou uma coisa clara; aos 15 anos, uma vez, estávamos no quintal:

- Neta, estude muito e seja independente, porque os homens não estão nem aí para nós ajudar, a maioria é ruim, só pensam que as mulheres existem para lhes abrir as pernas e satisfazer seus desejos, sem se importar se querem ou não. Eles simplesmente usam a força e seu poder para nos magoar.

Entendi tempos depois aquelas conversas surgidas na intimidade do lar, sobre a lógica da política erótica do sistema patriarcal, porque como elas, eu também fui rejeitada por meu pai, que repetiu a receita social, castigou-me pela ousadia de minha mãe por não aceitar mais que continuasse brincando com o corpo e o amor dela; e mais: minha mãe não aceitou deixar-me com meus avós paternos.

A memória familiar foi tecendo na repetição das crianças abandonadas por seus pais. A imanência das órfãs, enfrentando a situação de se sentirem lutando sozinhas no mundo, procurando o amor, e enfrentando a realidade das perdas, tão latente no contexto venezuelano: a primeira violência simbólica é reproduzida e cimentada em paternidades irresponsáveis. Faz-se, na construção social, política e econômica da existência de uma infância vulnerada continuamente pelo Estado e pela família.

Contudo, olhamos com naturalidade a perda dos Direitos Humanos fundamentais nas populações mais pobres, levando-nos a acreditar que o bem viver é algo que pertence aos contos de fada. Historicamente, o aumento do abandono infantil se intensifica com as mães solteiras e adolescentes, que igualmente são rejeitadas pela sociedade, pela família, pelo homem porque pertencem ao mesmo fenômeno social, econômico e político do patriarcado que as vitimizam duas vezes: uma simplesmente por nascer e a outra por se reproduzir da mesma forma, gerando um ciclo de desamparo histórico no qual a infância, saúde, maternidade e sexualidade não são objetos de cuidado. A realidade das políticas públicas não é repensada em seus aspectos culturais, sociológicos e psicológicos desde a ação emancipatória e descolonial. Sendo assim, restam os altos índices de violência presentes no cotidiano que impactam a ecologia dos corpos, as sexualidades e as histórias sociais e familiares.

O sistema machista coloca em primeiro lugar as mães adolescentes, como futuras vítimas. Nesse processo, são as primeiras consideradas culpadas, por serem mulheres é claro, e ainda pior, por serem pobres! A história nos dá até hoje, a certeza de que como sujeitas, construídas sexual e historicamente, a maioria de nós, engravidada em tenra idade e se assume no lar, sozinhas e

rejeitadas, com suas filhas (os) nos braços; aspectos de um processo sociocultural letal, que vai magoando os corpos, suas sensibilidades, sua psique, seu amor próprio; parte de um conjunto de informações, transferível de geração a geração. O sigilo da herança está ali, espalhado em nossos imaginários intrauterinos, corporais, individuais e coletivos.

A memória das mulheres está vinculada ao movimento e ciclo uterinos, repete o que lhe foi dado como passado histórico e cultural constituído, deixando-nos sinais do que tem sido constelado como cosmogonia de amor e dor. Sei que amar é o maior sentimento que todos aprimoramos na vida. Nascemos e queremos nos sentir amados, vivemos querendo amar e amar ao(s) outro(s), queremos nos apaixonar, sentir cócegas no ar. A poética do amor está misturada à experiência, à compreensão, aos afetos saudáveis, às aprendizagens, com a certeza de quem constrói vida em conjunto, para nos melhorar como seres humanos e fazer-nos sentir livres e felizes. Entretanto, nós mulheres ainda estamos cegas. Nossa visão ainda está nublada porque olhamos para o amor, mediado pelo patriarcado há muito tempo.

Somos ainda o “Outro constituído como simples objeto, sexualizado na intenção erótica de um sujeito, o ato já é a alienação do outro como simples mediação de autoerotismo” (DUSSEL, 2013, p. 57). Esse sujeito privilegiado a que faz referência, o autor foi na imagética do corpo feminino associado à satisfação dos homens, à poética da imagem do amor nas mulheres. Foi o alvo para se idealizar como trágico- homérico, na conquista do corpo da mulher e as crianças como butim de guerra, como coisa para se ganhar, escravizar-se, vender-se, para se comprar, como telenovelas e contos de fadas, de príncipes e princesas, de mulheres pobres encontrando homens ricos, da mulher virgem entregando-se à dádiva da experiência do homem esperto, etc. Também nos ensinaram a sentir e a ver uma prática amorosa não consensual, a deixar sangue na cama, no chão! Os agressores do patriarcado se escondem por trás de máscaras e personagens para ocultar em nossas sociedades o ódio à mulher.

Minha mãe, por exemplo, foi uma mulher que procurou nos homens a proteção que jamais encontrou em seu pai, e assim os homens se aproveitaram dessa carência afetivo-amorosa, fazendo-a acreditar que estavam em sua vida para construir a casinha da família tradicional, tão projetada em nosso imaginário. Ao final, foram cruéis, magoando-a com deslealdades, mentiras, violências psíquicas e, às vezes, físicas.

Lembro-me de um ex-namorado em particular, chamado Carlos (nome de meu pai biológico) que durante cinco anos lhe disse coisas terríveis, até que um dia, escutei do quarto em que estava o som de um forte golpe que ele lhe deu gritando, chamando-lhe de prostituta, de má mulher, palavrões típicos do machismo, etc. Esse dia, para defendê-la, peguei uma faca, e tentei feri-lo. Por sorte, um amigo seu, que presenciava a briga, interferiu segurando minha mão, impedindo que uma tragédia maior acontecesse, pelo menos, não de morte física.

No mês do incidente, minha mãe decidiu tirá-lo de nossas vidas. A partir dali, deixamos de ser o rosto da vítima acostumada à violência, que vai estragando a vida e a comunicação entre mãe e filha. Motivo esse que estamos lutando por nós, para desfazer-nos das práticas amorosas que doem. Por isso, falar e recontar são necessários no sentido de construir o caminho para o perdão.

ESCUTAR-NOS SEMPRE É POSSÍVEL

Com o intuito de lembrar, de fato, o quão importante é ouvir nossas histórias, será preciso olhar na tríade avó-mãe-filha como “ciclo de

aprendizagens e vivências compartilhadas, em que as repetições ultrapassaram o tempo e o contexto das violências transmitidas, posto que exista uma dor grupal, um ferimento grupal” (ESTÊS, 2014, p. 413). Tal ferimento deverá ser refletido para assim desconstruí-lo, recompô-lo em outras práticas que possam curar nossos corpos esmagados, não mortos, só cheios de raivas que precisam ir embora.

As imagens fotográficas se realizam na consciência da sororidade: olhar para minha mãe, restitui meu corpo, esse corpo que olhou para a outra igualmente ferida na história cultural de meu país. Olhá-la me aproxima de seus silêncios, seus ocultamentos, constelados na intimidade de sua alma. Ademais, ela é o corpo, no qual eu nasci e para onde me voltei, para olhá-la como a mulher que ela é, e abraçar na sua nudez, sua sexualidade, como a Deusa Suja.

REENCONTRANDO-NOS NA DEUSA SUJA

Marisela sempre foi a imagem oposta ao modo puritano de minhas tias, sempre tão dedicadas ao fogão, ao lar, aos filhos (as) e ao marido. Minhas tias se esqueceram delas mesmas com o passar do tempo, porque no cotidiano as mulheres são atravessadas por muitíssimos fazeres que as esgotam. Não existem como sujeitos que necessitam cuidar de si, ter um tempo exclusivo para elas, arrumar-se, cultivar sua beleza sem a imposição do corpo moldado pela mídia.

Persiste ainda nas mulheres a ausência de conhecimento sobre sua feminidade e sexualidade. Graças à luta feminista, essas ausências vêm sendo transformadas, construindo um novo caminho para as mulheres como agentes históricos, participantes da sociedade, em suas funções políticas e culturais. Novas relações tecem outros modos de sentir, outros prazeres e pensamentos, para que nossos corpos alcancem imaginários novos, multidimensionais e, sobretudo saudáveis, em contra resposta a esse útero há tempos dominado, mercantilizado e machucado pelo patriarcado.

Nesse sentido, direciono meu olhar à Marisela, minha mamãe, a primeira mulher que conheci como feminidade, e assim liberei meus silêncios para compreender nossa história sexual e de amor; pois ainda somos seres inacabados, procurando-nos na construção de imaginários que nascem de mulheres para mulheres; desligar-nos da tradição arquetípica e representativa da ordem sexual masculina.

A prova disso é a carência de comunicação e a ignorância entre mães e pais para falar com as crianças ou adolescentes de um jeito apropriado, sem vergonhas ou tabus sobre relações sexuais. Existe, porém, o caminho obscuro que envolve sociedades latino-americanas e sul-americanas, em que a cultura industrializada e capitalizada do sexo, há muito tempo, gerou um imaginário pornográfico heteronormativo e simbólico na arte erótica dos corpos. Não temos, portanto uma pedagogia sexual assertiva, liberadora e responsável sobre ter poder de decisão sobre nossos corpos e genitais, estão mais expostos a que outros decidam por nós, e ainda mais expostos a possíveis agressores, estupradores, pederastas, pedófilos etc.

Eu e minha mãe não tivemos uma educação sexual emancipatória necessárias, o que nos pouparia de muitas lágrimas e dores. Falar do sexo livremente sem temor teria sido uma estratégia poderosa para nos defender do mundo patriarcal que explora e mercantiliza o corpo feminino.

Quanto menos formos as *Musas*, as *Vênus*, as *Afrodites* sexuais-complacentes, ou as *Marias* benevolentes, assexuadas e imóveis, sempre carregando, sozinhas, nos braços seus filhos; mais estaremos nos fortalecendo de um outro e próprio devir cultural-sexual-amoroso.

Nesse caso os verdadeiros arquétipos da sexualidade foram ocultos,

as mulheres foram afastadas do conhecimento primordial, de “... um aspecto da sexualidade feminina que, nos tempos remotos era chamado de obsceno sagrado... com o significado de uma sabedoria sexual...” (ESTÉS, 2014, p. 379).

Antes de nossos úteros serem somente máquinas exploradas para reprodução sexual, havia o culto das Deusas Sujas, imagens que há muito tempo foram para as mulheres um meio de libertação e culto de seus apetites sexuais, levando consigo o cuidado da energia sexual selvagem, e, portanto sagrada, como uma comunicação natural orgânica e cósmica entre espírito, alma e corpo.

Minha mãe, eu e todas as mulheres temos esse cheiro da Deusa Suja. O que falta é ativar com paciência e meditação tais essências naturais do corpo, nas quais, a mulher erótica mora, e deixar sentir o que os cientistas chamam do feromônio. Todas nós temos, algumas em menor quantidade e outras em grande medida. Minha mãe transpira muita química, sua sensualidade atrapalha. Os homens se apaixonam por ela, e isso, às vezes, coloca-a entre a contradição de objeto e sujeito de desejo.

Em sua recente visita a Belém do Pará, após um ano de minha estadia na cidade, saímos para caminhar. Em várias situações, na rua, alguns homens falavam de sua beleza ou outros simplesmente ficavam olhando para ela. Um dia um motorista falou: Nossa, fique aqui em Belém e eu vivo com você! É claro, minha mãe, nem entendeu direito o que ele estava lhe falando, por não compreender o idioma, eu era quem traduzia para ela; e ela somente ria. Era lindo vê-la rir!

A risada entre mulheres que provêm de histórias apimentadas e sexuais são ligadas ao prazer saudável, já que nascem de experiências compartilhadas e sabedoria de mulheres para mulheres, o corpo se acorda, assim também as emoções. É isso que o riso faz, ele “... não é unidimensional... é algo que compartilhamos com nosso próprio self bem...” (ESTÉS, 2014, p. 388), sensibiliza o encontro entre mãe e a filha no mesmo nível de empatia, de sororidade, ao reconhecer na outra a horizontalidade da sua sabedoria sexual, e uma vez mais “... o riso reorganiza, põe em ordem, reafirma a força e o poder, deixa as pessoas alegres com maior consciência do amor, elevadas pelo Eros, quando ele desfaz as tristezas e as isola da raiva...” (ESTÉS, 2014, p. 390).

Agora, falamos abertamente das relações sexuais (coisa que jamais aconteceu com a mãe dela); isso me permitiu dar um passo possível para honrar nosso corpo, o corpo dela como mulher, de maneira que sempre se deixou fotografar por mim. Sem medo de ser olhada por outros ao estar nua, deixou-me compartilhar sua imagem, e assim rompemos os silêncios e as censuras de uma geração a outra, criando a possibilidade de uma cumplicidade para mudar a vida uterina-familiar-amorosa em nós.

Por isso, até hoje, sempre falo com ela em tom de brincadeira:

- *Mamãe quando você morrer, vou fazer duas filas no velório: uma para nossos familiares e amigos, e a outra vai estar lotada de todos os homens e namorados teus, que vão chorar-lhe esse dia em teu velório!* - O sorriso e picardia dela, sentíamos como os pássaros, se espalhando pela casa.

KATHY, ELA E EU

Essa casa é onde ela costurou seu microcosmo de vida; seu lar é seu refúgio: onde parece sentir-se livre, sem máscaras, sem personagens. Ela esquecia no lar que houve uma outra vida. Um mistério que havia ocultado de mim por muitos anos, e só me foi falado, creio, no ano de 2016.

Esse dia, entre o café da tarde a as conversas, ela decidiu falar-me seu grande segredo, o segredo que abriu a essa outra mulher que na minha



Figura n° 4.

infância estava escondida, essa outra mulher era Kathy. (Figura nº4).

Quem era a Kathy? Ela havia sido uma grande escolha na sua vida, e o preço para garantir a sobrevivência das duas. E quem era eu para julgá-la? Quem era eu para criar um juízo sobre sua vida? Ela havia se dado de todas as maneiras, por mim, incluindo seu corpo. Eu a olhei, forte e vulnerável; lutando sempre com unhas e dentes, como a felina defendendo a possibilidade de um porvir, e jamais se conformou ficar sem estudos, procurou obter o bacharelado e depois entre muitos vaivéns, formar-se advogada em 2001.

Sua escolha como Kathy, foi o melhor que ela podia fazer naquele tempo; era uma adolescente sem ninguém ao lado, numa cidade difícil, Caracas, vivendo e tentando que não fenecêssemos de fome. Decidir prostituir-se, ser a Kathy, foi o jeito que ela viveu amargamente e aguentou por anos. Agora compreendo porque às vezes, quando criança, encontrava-a no quarto chorando. Desdobrar-se em duas pessoas não foi uma tarefa simples: uma Marisela, a estudante-mãe, e a outra a Kathy, a trabalhadora sexual.

Sei que tal escolha mudou sua perspectiva de vida e os seus relacionamentos amorosos. Ela não me conferiu esse segredo, só o expulsou de si mesma, para acabar com a autocensura que a feria; e o medo que fosse punida por mim, o grande amor da sua vida. Aquele dia, entre as migalhas do café da tarde, choramos! Abraçamos-nos muito! Nossos peitos se agitavam de tão forte emoção; beijamos nossas lágrimas. Não tínhamos nada a perdoar, não precisávamos de redensões, éramos simplesmente seres humanos; só necessitávamos seguir comunicando-nos mais uma com a outra porque, em nossas vidas, muitas coisas ruins aconteceram! Ainda estamos bem vivas e juntas, amando-nos como mãe e filha, como as mulheres que, nessa humanidade ainda vulnerável, possuem a fortaleza em reagir, mudar e enfrentar o porvir!

Nesse íterim, meu olhar fotográfico permitiu-me “observar a transformação de alguns dos rituais da vida doméstica, desestabilizando assim os limites entre o público e o privado, e a criação de um novo valor social” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 146). Procuro então, esse outro valor de resistência que fornece meu papel como produtora simbólica, na criação de imagens que nasceram como falei anteriormente, das experiências de vida de mulheres que interagem na sua “dimensão ontológica existencial” (CABRAL, 2013, p.149) e, que dentro de uma rede de relações de poder determinaram, até certo ponto, as ações e reações na vida.

Vê-la através da câmara é lembrar a mulher que conquista um tempo para cuidar do corpo, tomar banhos de cheiro para ativar a energia; convidando-me a dançar com o cheiro da vida (Figuras nº5 e nº6). Por este motivo, tomei esse espaço de feiticeira, invocando as deusas e as santas que moram em nós e nos fazem acreditar na ativação energética e na proteção do amor. Porque o amor salva, o amor cura!

As fotografias digitais, produzidas com a câmera Nikon D3100 e celular, são uma experiência com a luz ambiente e com o instante, sem a preparação prévia de cenas. Os desfoques, o flou e o grão forte nas imagens são intencionais, na construção de um olhar que foi desfiando os silêncios, sempre no momento em que estávamos nuas, que era o ritual que fazíamos ao chegar a casa, onde nos despojávamos daquilo que estava lá fora.

As imagens selecionadas, que compõem este ensaio-relato, são partes de muitas fotografias captadas em diferentes anos de convivência com minha mãe; no percurso de uma vida e da comunicação entre nós, em nossos próprios tempos e ritmos. E minha mãe é a imagem sempre em movimento, flutuante, como seu signo, gêmeos; às vezes perto, outras vezes, bem distante.

A prática do nu fotográfico me permitiu construir um olhar sobre seu corpo, sem procurar estéticas ou estilos estabelecidos. Ao atuar na cumplicidade dessa vida considerada “privada”, minha mãe deixou-se fotografar desnuda, e assim poderá “ser, então, consumida de maneira pública” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 146). Estar agora em frente à câmara é estar em forma de imagem,

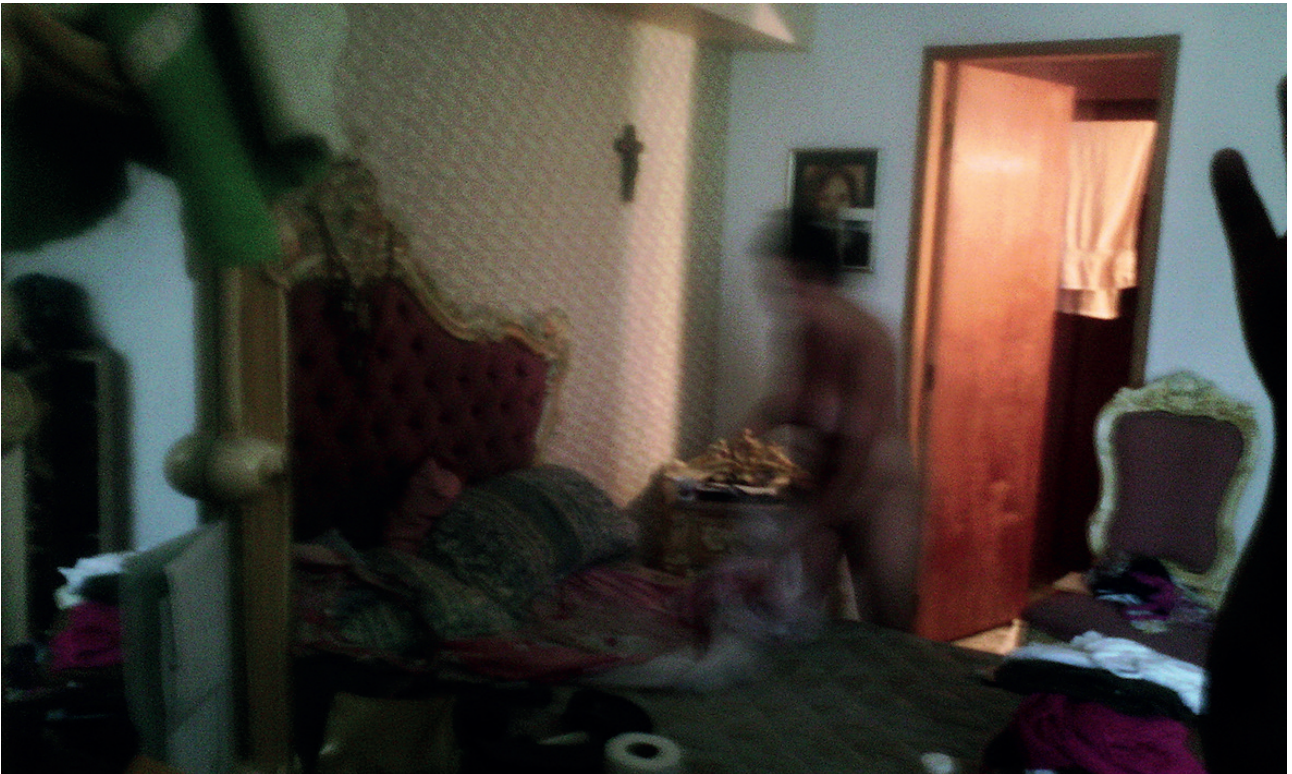


Figura nº 5.

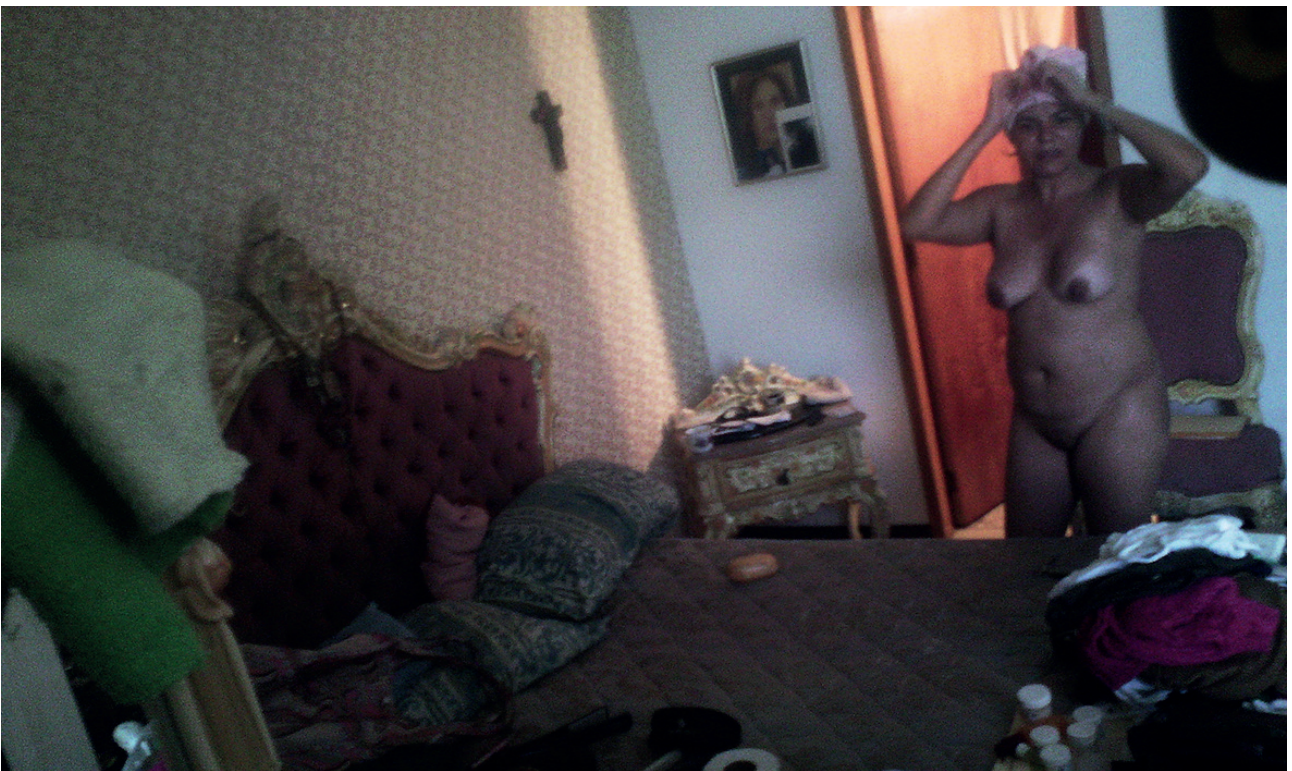


Figura nº 6.

construída pelo meu olhar, mas também como corpo para ser olhado como signo artístico. Como prática artística, torna-se ação pública, ao ligar-se às relações afetivas e socioculturais de quem olha, e ao mesmo tempo aproximar-me de um olhar, de uma perspectiva entre mulheres.

REFERÊNCIAS

CABRAL, Blanca Elisa. *Sexo, poder y género* I-II. Caracas: El Perro y la Rana, 2013

CARRERA, Felipe. *El comportamiento sexual del venezolano*. Caracas: Monte Ávila, 1978.

DUSSEL, Enrique. *Para una Erótica Latinoamericana*, Venezuela: el Perro y la Rana, 2013.

HERNÁNDEZ, Carmen. Insubordinación. In: *Diana Eltit y Paz Errazuriz*. Urgencia y emergencia de una postura artística en la Chile postgolpe (1983-1994). Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2011.

ESTÉS, Clarissa. *Mujeres que corren con los Lobos*. España: Zeta Bolsillo, 2014.

LISTA DE IMAGENS

Figura nº 1. Na tua ausência, papai. Fotografia digital da autora.

Figura nº 2. A Marisela. Fotografia digital da autora. Caracas-Venezuela, 2014.

Figura nº 3. A Marisela e Ela. Fotografia digital da autora. Caracas-Venezuela, 2014.

Figura nº 4. A Marisela, a Kathy e minha mamãe. Fotografia digital da autora.

Figura nº 5. Ela e eu (1). Fotografia digital da autora. Caracas-Venezuela, 2016.

Figura nº 6. Ela e eu (2). Fotografia digital da autora. Caracas-Venezuela, 2016.

Recebido em 04 Nov 2018 | Aprovado em 03 Dez 2018

Maryori Katherine Cabrera GARCIA

Mestranda em Artes no Programa de Pós-graduação em Artes (Ppgartes) pela Universidade Federal do Pará (UFPA), Licenciada em Artes Plásticas pela Universidade Experimental Nacional das Artes (UNEARTE) (Venezuela) Bacharel em Artes Visuais na Escola de Artes Visuais Cristóbal Rojas (Venezuela) Professora de fotografia da UNEARTE (Venezuela) Bolsista CAPES. E-mail: obituário1983@gmail.com.

Ana Cláudia do Amaral LEÃO (orientadora)

Artista e pesquisadora. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor Adjunto II do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Líder do grupo de Pesquisa Lab AMPE. Coordenadora da Pesquisa “Sobre pele, o rio: a paisagem no território da Cultura atravessando o Campo da Arte” e do projeto de Extensão “Registro Permeáveis: falas de artistas para cadernos e escrituras e diálogos entre Arte e Política na Amazônia”. E-mail: aclauidialeao@gmail.com.

Asas
da palavra

VOL. 15 | N.2 | DEZ. 2018
ISSN 1415-7950

CUIR: EXPOSIÇÃO INDEPENDENTE

*Pedro Oliveira e Silva SAMPAIO
Simone de Oliveira MOURA*

RESUMO

“CUIR” é uma proposição; uma exposição transviada realizada no Espaço Casulo Cultural durante maio de 2017, originada do desejo de ação genuína de reconfigurar imagens e possibilitar novos olhares sobre a arte que estava sendo feita em Belém por jovens artistas paraenses, o presente texto apresenta reflexões curatoriais e de ações políticas no campo das artes como possibilidade para discussões relacionadas a gênero e sexualidade. Os trabalhos artísticos apresentados confrontam as estruturas identitárias normativas, e se localizam nesse existir - resistir - que está na fronteira, ou para além dela. Diferente de programas multiculturais bem intencionados, onde as diferenças tanto sexuais, de gênero e raciais são toleradas ou apreciadas como meras curiosidades exóticas, a exposição CUIR estaria inserida muito mais em um processo de apresentação das diferenças como evidência da instabilidade e precariedade das identidades instituídas. Colocando para debate as formas como o outro é constituído, se é questionado as estreitas relações do eu com o outro. “A diferença deixaria de estar lá fora, do outro lado, alheia ao sujeito, e seria compreendida como indispensável para a existência do próprio sujeito: ela estaria dentro, integrando e constituindo o eu” (Louro, 2001. p.550). Ao se falar de uma educação *cuir* ligada a arte não seria suficiente denunciar a negação e repressão para os que operam fora da norma regente, e sim desconstruir o processo pelo qual alguns sujeitos se tornam normalizados e outros marginalizados. Sendo possível ser utilizada como uma maneira de entender o próprio corpo, construções e afirmações identitárias e suas relações e expressões sociais. Partindo de um relato de experiência do período de maio de 2017 este artigo é uma reconfiguração do artigo defendido para a Graduação em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem da UNAMA - Universidade da Amazônia.

Palavras-chave: Queer. Arte. Educação. Cuir.

CUIR: INDEPENDENT EXPOSURE**ABSTRACT**

“CUIR” is a proposition; a transposed exhibition held at the Espaço Cocoulo Cultural during May 2017, originated from the desire for genuine action to reconfigure images and enable new insights into the art that was being performed in Belém by young artists from Pará, this text presents curatorial reflections and political actions in the field of the arts as a possibility for discussions related to gender and sexuality. The artistic works presented confront normative identity structures, and are located in this exist - resist - that is on the border, or beyond. Unlike well-intentioned multicultural programs, where differences in sexual, gender and race are tolerated or appreciated as mere exotic curiosities, the CUIR exposition would be inserted much more into a process of presenting differences as evidence of instability and precariousness of established identities. Placing for debate the ways in which the other is constituted, if the close relations of the self with the other are questioned. “The difference would cease to be outside, on the other side, unrelated to the subject, and would be understood as indispensable for the existence of the subject himself: it would be inside, integrating and constituting the self” (Louro, 2001, p.550). When talking about an education linked to art it would not be enough to denounce denial and repression for those who operate outside the regent norm, but to deconstruct the process by which some subjects become normalized and others marginalized. It is possible to be used as a way of understanding one’s own body, constructions and identity affirmations and their relations and social expressions. Starting from an experience report from the period of May 2017, this article is a reconfiguration of the article defended for the Graduation in Visual Arts and Image Technology of UNAMA - University of the Amazon.

Keywords: Queer. Art. Education. Cuir.

CUIR: EXPOSIÇÃO INDEPENDIENTE

RESUMEN

“CUIR” es una proposición; una exposición transviada realizada en el Espacio Casulo Cultural durante mayo de 2017, originada del deseo de acción genuina de reconfigurar imágenes y posibilitar nuevas miradas sobre el arte que estaba siendo realizado en Belém por jóvenes artistas paraenses, el presente texto presenta reflexiones curatoriales y de acciones políticas en el campo de las artes como posibilidad para discusiones relacionadas con género y sexualidad. Los trabajos artísticos presentados enfrentan las estructuras identitarias normativas, y se ubican en ese existir - resistir - que está en la frontera, o más allá de ella. A diferencia de programas multiculturales bien intencionados, donde las diferencias tanto sexuales, de género y raciales son toleradas o apreciadas como meras curiosidades exóticas, la exposición CUIR estar inserta mucho más en un proceso de presentación de las diferencias como evidencia de la inestabilidad y precariedad de las identidades instituidas. Poniendo para debate las formas como el otro está constituido, si se cuestiona las estrechas relaciones del yo con el otro. “La diferencia dejaría de estar allá afuera, del otro lado, ajena al sujeto, y sería comprendida como indispensable para la existencia del propio sujeto: ella estaría dentro, integrando y constituyendo el yo” (Louro, 2001. p.550). Al hablar de una educación cuidando el arte no sería suficiente denunciar la negación y represión para los que operan fuera de la norma regente, sino desconstruir el proceso por el cual algunos sujetos se vuelven normalizados y otros marginados. Siendo posible ser utilizada como una manera de entender el propio cuerpo, construcciones y afirmaciones identitarias y sus relaciones y expresiones sociales. A partir de un relato de experiencia del período de mayo de 2017 este artículo es una reconfiguración del artículo defendido para la Graduación en Artes Visuales y Tecnología de la Imagen de la UNAMA - Universidad de la Amazonia.

Palabras clave: *Queer. Art. Educación. Cuir.*



da palavra

VOL.15|N.2|DEZ.2018

ISSN 1415-7950

INTRODUÇÃO

A tradução dada para queer no português é comumente “estranho”, o que não dá conta do significado total que a palavra em inglês carrega. Poderíamos talvez traduzir como transviado, o que atravessa os padrões, fora da norma; ou *viado*, como o insulto que é comumente usado no inglês. Teoria *queer* seria então o equivalente a uma *teoria cu* ou *bicha*, para causar o desconforto que o *queer* em outras terras causa.

O *cuir* surge como um ponto de interrogação, um repensar desse conhecimento fixado por uma ordem heteronormativa, trata-se de uma pedagogia que “sugere o questionamento, a desnaturalização e a incerteza como estratégias férteis e criativas para pensar qualquer dimensão da existência” (LOURO, 2004, p.52).

Tais estudos percebem a exigência que a nossa sociedade faz de uma suposta coerência entre sexo-gênero-desejo e prática sexual como uma imposição, uma coerção sobre os corpos. Como discutir esses temas então sem reforçar os binarismos vigentes?

Tão espalhada tem sido a mancha dispersa da crise do homo/ heterossexual que discutir quaisquer desses índices em qualquer contexto, sem uma análise anti-homofóbica, acabaria, talvez, por perpetuar compulsões implícitas em cada um deles sem o saber. Para qualquer questão moderna de sexualidade, o par conhecimento/ignorância é mais do que simples parte de uma cadeia metonímica de tais binarismos. (A EPISTEMOLOGIA DO ARMÁRIO, 1993, p.29).

A proposta de uma educação através da cultura visual é essencial para o deslocamento do estudo de agentes heteronormativos, masculinos, brancos e ocidentais, ainda predominantes nesse meio. O reconhecimento de identidades que fogem a uma visão hegemônica ainda é tímido nos relatos históricos artísticos, fazendo surgir a questão: *onde estão presentes esses corpos?*

Expor (-se) então, é um ato de vulnerabilidade e resistência. Dado que as estruturas da sociedade da forma como foi organizada privilegia apenas o lado heteronormativo, e se todos têm o direito à liberdade, que corpos são permitidos e que espaços temos para ocupação/tráfego para aqueles fora do espectro heterossexual cisgênero?

Escola, currículos, educadoras e educadores não conseguem se situar fora dessa história. Mostram-se, quase sempre, perplexos, desafiados por questões para as quais pareciam ter, até pouco tempo atrás, respostas seguras e estáveis. Agora as certezas escapam, os modelos mostram-se inúteis, as fórmulas são inoperantes. Mas é impossível estancar as questões. Não há como ignorar as ‘novas’ práticas, os ‘novos’ sujeitos, suas contestações ao estabelecido. A vocação normalizadora da Educação vê-se ameaçada. O anseio pelo cânone e pelas metas confiáveis é abalado. (LOURO, 2001. p.542)

Uma exposição de arte que se propõe *cuir*, é para além de um passeio artístico, é uma ferramenta educacional e política. Exercitar o discurso subversivo sem sofrer o ato violento e coercitivo que a máquina de opressão e manipulação institucional impõe aos corpos é expandir a noção de identidade, para além do ato de resumir a categoria de indivíduo a só um aspecto, mostrando como categorias como homem, mulher ou homossexual podem ser mais do que comumente se é esperado de cada um.

A má interpretação sobre performatividade de gênero é essa: que gênero é uma escolha, ou que gênero é um papel, ou que gênero é a construção na qual nos colocamos, como se botássemos uma roupa de manhã, que existe ‘um’ que precede o gênero, um que vai até o armário de gêneros e escolhe com deliberação que gênero será hoje. (A JOURNAL OF LESBIAN AND GAY STUDIES, novembro, 1993, p.21).

Organizar a própria exposição de arte trouxe responsabilidades e inúmeras possibilidades de troca e interação. Entre tantas escolhas, foi preciso limitar os pontos centrais que formariam a exposição, e investir em uma curadoria que permitisse liberdade de intervenção nas obras para solidificar o que viria a se tornar a CUIR. Posso colocar os pontos que fundamentaram a elaboração da exposição como sendo os seguintes:

- Nenhuma obra seria enviada formalmente pelos artistas
- As imagens seriam primeiramente selecionadas da internet, para depois serem autorizadas o uso na exposição
- Todas as obras poderiam ser modificadas caso houvesse necessidade
- Impressões e escolhas de dimensão e papel seriam de minha responsabilidade
- Tudo seria planejado com baixo orçamento, visto que a exposição seria autofinanciada
- Identidade visual marcada por uma estética digital, origem de todas as imagens.

Se os processos artísticos pensados para a exposição fossem bem sucedidos, dariam conta de evidenciar a diversidade das identidades, sem se limitar ao modelo de transmissão de papel de gênero já configurada em suas expectativas binárias e rasas. É o retrato configurando o corpo político como protagonista do próprio discurso. Representações pessoais do eu, apresentam um sujeito com suas próprias narrativas, autossuficiente e carregado de expressão.

No estilo faça você mesmo, sem edital nem patrocínio, de autocusteio e por vontade deliberada de fazer arte, nenhuma decisão ou escolha como curador atropelou ou se apropriou do outro como meio para um discurso que não fosse honesto e genuíno, sendo o papel de curador empregado muito mais de um agente cultural que possibilita espaços para encontros, trocas e ações espontâneas.

ARTE CUIR: POSSIBILIDADES DISCURSIVAS

O contato com algumas obras foi crucial para a primeira semente geradora da CUIR. A primeira delas sendo *Alice* de Rafael Bqueer, que me despertou o olhar para toda a angústia de se buscar algum sentido em meio ao caos. O impacto do corpo negro de Rafael travestido de Alice (Figura 1) sobre o lixo é inegável. Quantas cenas e vivências de violência estão presentes no cotidiano amazônico, entre maravilhas e realidades, paisagens opressoras e decadentes? Quantos resistem e seguem seu caminho em meio a lama assim como Alice, que segue desbravando um outro mundo ainda que procura por si mesma?

Outras imagens também foram fundamentais para o surgimento da exposição, pois foi a partir da associação delas que o pensamento para a CUIR foi se solidificando, sendo elas três ilustrações de Tarcísio Gabriel e uma fotografia de Lucas Barros.

As ilustrações de Tarcísio (Figura 2) com seus corpos disformes como que trocados de lugar, criam uma tensão do desmembramento metafórico para a construção de uma identidade ainda em formação. Os traços de nanquim são precisos e as figuras são vazadas, mas, ainda que sem um fundo, parecem estáveis e sólidas.

A fragilidade dos corpos nus também aparece no trabalho de Lucas Barros (Figura 3), mas, aqui o masculino aparece desprovido de sua masculinidade, os genitais estão escondidos e seu performar na fotografia é afeminado. Índios andrógenos em meio às árvores contemplam para além do que podemos enxergar.



Figura 1: Alice, obra de Rafael Bqueer. Fonte: <http://www.redbullstation.com.br/conheca-os-artistas-que-participam-da-14a-residencia-artistica/alice/>



Figura 2: Desenhos de Tarcísio Gabriel. Fonte: <http://tarcisiogabriel.tumblr.com/>



Figura 3. Fonte: Lucas Barros

A fotografia e o desenho, mecânico e orgânico, foram abrindo possibilidades para a construção curatorial que guiaria o projeto.

Já tendo um arsenal bem consolidado de artistas com trabalhos que discutem identidade, gênero e sexualidade, não foi difícil selecionar as próximas imagens que fariam parte da exposição. O espaço Casulo Cultural já ser envolvido em circuitos de arte LGBTQ além de sediar eventos do *Noite Suja*, festa livre conhecida pela presença de *drags*, criava uma perfeita harmonia para o nascimento da expo CUIR.

ALGUMAS DAS OBRAS SELECIONADAS: COMENTÁRIOS E REFLEXÕES

A estranheza *trash* de Lucas Gouvea (Figura 4) foi impressa em jato de tinta, impressora comum. Suas cores saturadas gritam o absurdo, apresentam um entrelugar de experimentação, que em sua composição *kitsch* relembra a uma espécie de pastiche, uma paródia esvaziada (BUTLER, 2015, p.239).

A perda do sentido do “normal”, contudo, pode ser sua própria razão de riso, especialmente quando se revela que “o normal”, “o original” é uma cópia, e, pior, uma cópia inevitavelmente falha, um ideal que ninguém pode incorporar. Nesse sentido, o riso surge como a percepção de que o original foi sempre um derivado. (BUTLER, 2015, p. 239)

A suposta estabilidade das construções de masculino e de feminino é colocada como categorias reguladoras da identidade. A subversão da norma gera fissuras ao assumir um lugar de reconhecimento ativo, e não mais fragilizado nas suas relações de poder e reconhecimento.

Romário em seu *print* de *facebook* (Figura 5) reconfigura sua apresentação cabana em um contexto digital, com suas margens de navegador e comentários a mostra, a experiência digital, de rolagem em linhas do tempo de uma rede social se fazem presente fora de seu espaço de origem, sem movimento ou possibilidade de ação, um *frame* recortado, trecho congelado de uma esfera tecnológica.

Como Pelúcio (2014, p. 5) coloca “Nem todo o saber foi expropriado, quero dizer a Preciado. Basta olhar para além da linha do Equador, para o ‘cu do mundo’.” O personagem amazônico cabano é flexível, quebra sua cintura, permite-se ser floresta, tirar leite do pau, brincar com a postura do homem violento, armado para o conflito, subverte a colonização em seu protagonismo símbolo de resistência.

O corpo imaculado que repousa na água azul oceano é atravessado pela mancha vermelha menstrual, tecido escultórico congelado pela fotografia (Figura 6). Uma Ophelia em suspensão.

A etnografia de Turner (2005) é uma boa análise do que as cores significam em uma sociedade. Ele reúne o que seus informantes aprenderam, através de ritos de vários tipos, sobre os significados das cores. O vermelho representa diversas categorias de sangue que agem para o bem e para o mal: sangue de animais derramado pelo caçador, sangue de parturição e menstruação, sangue do assassinato e da bruxaria. No caso da imagem de Sid Manequim, o vermelho é diretamente associado à violência metafórica, que corta o rio desmontando uma suposta calmaria do azul saturado que grita em uníssono com o vermelho em fluxo.

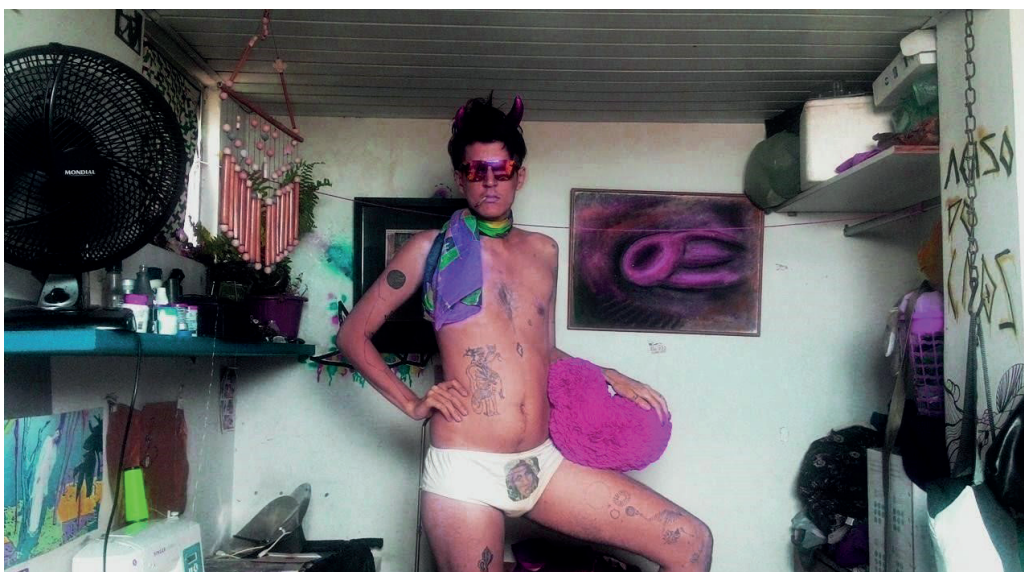


Figura 4. Fonte: <https://www.facebook.com/lusssca>



Figura 5: Print do novo cabano de Romário. Fonte: <https://www.facebook.com/byxadomatto>

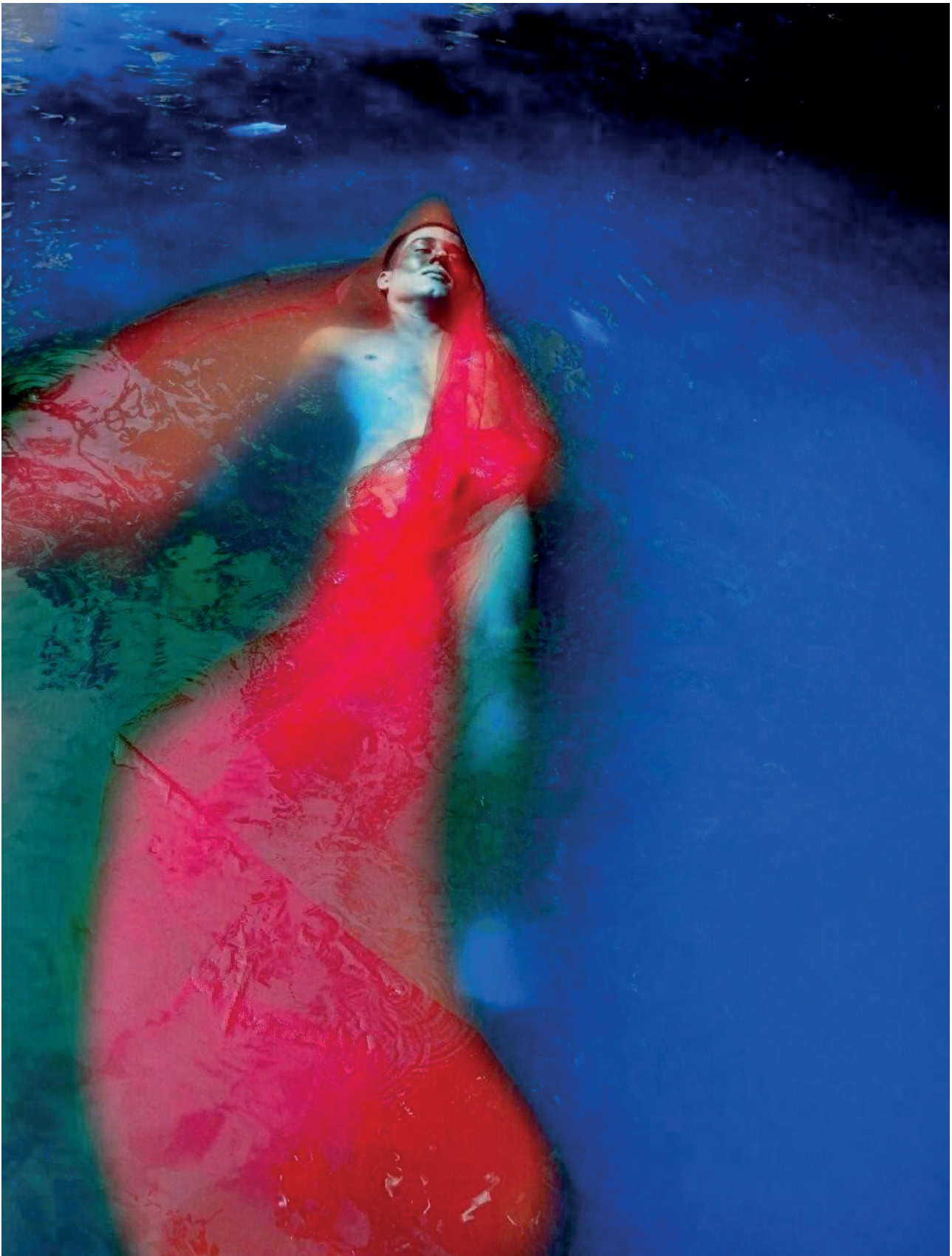


Figura 6: Natureza X, Sid Manequim. Fonte: <https://www.facebook.com/sidmanequim2>

Duas reproduções próximas semelhantes. Dois retratos de rostos não binários. Cílios, maquiagem, barba, traços femininos e masculinos arranjados num mesmo rosto. Uma pintura em tela e um *jpg* feito no *paint*, cores no branco, Maitê Zara (Figura 7) e Flores Astrais (Figura 8). Buscar uma resposta definitiva para a questão “é homem ou é mulher?” não serviria de outra função se não de uma tentativa de resumir identidades a um genital, quando o caráter performativo do gênero é o centro da reflexão.



Figura 7: Pintura de Maitê. Fonte: Maitê Zara Gentil

Figura 8: Flores Astrais no paint.
Fonte: <https://www.facebook.com/amaibunita>

Outra imagem de Lucas (Figura 9) encara o espectador e o convida para entrar. Um varal com imagens penduradas brinca com a própria metalinguagem de uma exposição dentro de uma exposição, um espelho no quadro, uma câmera com o *flash* em direção ao espectador e ao próprio retratado.

Doppelgänger (Figura 10), fotografia de Lucas Barros apresenta dois gêmeos, que remetendo à lenda germânica de um duplo falso, questiona justamente a existência de um eu verdadeiro, ou de um gênero original, que é subvertido.

Penitência (Figura 11), performance de 2013 de Rafael Bqueer com registro de Marcia Ferreira, revela um corpo exposto ao desabamento, físico e social quando em meio a escombros oculta a face em vermelho e dialoga com o próprio espaço destruído.

Figura 9: Lucas Gouvea e o espelho. Fonte: facebook.com/lussca

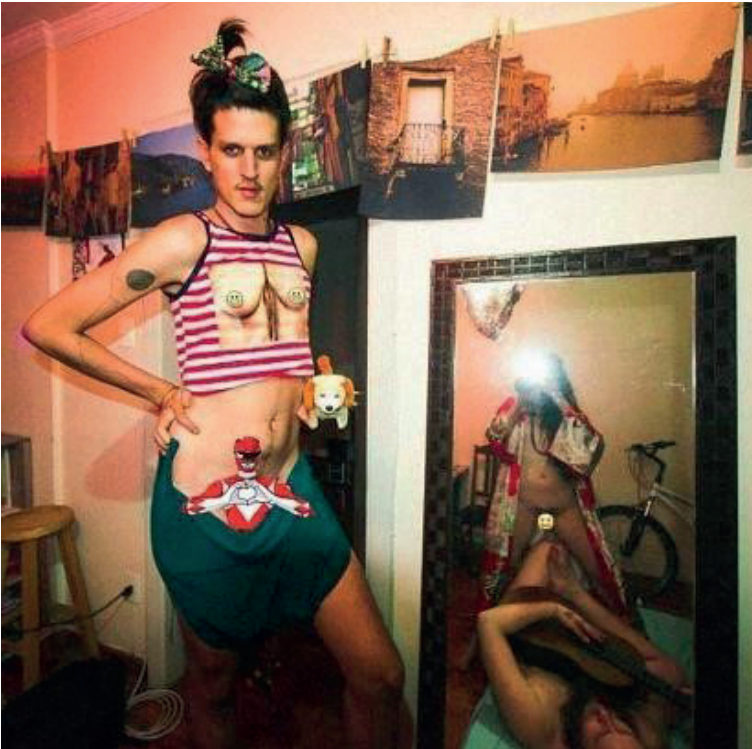


Figura 10: Doppelgänger. Fonte: Lucas Barros.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como construir narrativas em arte CUIR de forma crítica e ao mesmo tempo horizontal diante tal trânsito epistemológico? A teoria CUIR aqui usada como proposta pedagógica é descentralizada e provocativa, tem o sujeito como protagonista do exercício de reflexão e inflexão em uma exposição de arte, mas olha para além do indivíduo, questionando as esferas dominantes de poder.

A experiência tornou clara como uma exposição artística pode reverberar para além de seus espaços físicos e atingir desdobramentos nem sequer esperados, como por exemplo, a entrevista concedida ao programa Sem Censura da TV Cultura com as falas de Renata Aguiar (dona do Casulo Cultural) sobre arte CUIR e suas possibilidades políticas.

A luta da arte contra a subordinação moral é a necessidade de se colocar como potência ativa e modificadora, atingindo progresso nas discussões de gênero e sexualidade sem aceitar o atual modelo que procura regular nossas vidas.

A vontade de mudança é apenas o princípio para se perceber além. Necessita comunicar, fazer-se entender com todas suas problemáticas, apresentar esse corpo estranho, subversivo, e ter os espaços ocupados por arte genuína, que coloca seu lugar no mundo.

REFERÊNCIAS

- BUTLER, J. *A journal of lesbian and gay studies*. novembro, 1993
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
- LOURO, Guacira Lopes. *Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação*. Rev. Estudos Feministas. [online]. vol. 9, n.2, p.541-553, 2001.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um Corpo Estranho: Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- PELÚCIO, Larissa. *Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?* Revista Periodicus, v.1, n.1 maio-outubro, 2014.
- PRECIADO, Paul Beatriz. *Manifesto Contrassexual*. Políticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- TURNER, Victor. *Floresta de Símbolos*. Aspectos do ritual Ndembu. Niterói, RJ. Editora da Universidade Federal Fluminense. 2005.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. In: ABELOVE, Henry et alli. *The lesbian and gay studies reader*. New York/London, Routledge, p. 45-61, 1993.

Recebido em 04 Nov 2018 | Aprovado em 21 Nov 2018

Pedro Oliveira e Silva SAMPAIO

Artista e curador independente, bacharel e licenciado em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem pela Universidade da Amazonia - UNAMA. Nascido em Florianópolis, reside em Belém do Pará onde participou de exposições como Premio Diario Contemporaneo de Fotografia, Primeiros Passos do CCBEU e MOAV - UNAMA. Em 2017 organizou e curou a exposição CUIR no Espaço Casulo Cultural.

Simone de Oliveira MOURA (orientadora)

Mestre em Artes pelo PPGArtes da Universidade Federal do Pará (2013), Bacharel e Licenciada em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem pela Universidade da Amazônia (2005). É professora da SEDUC/PA. Foi docente da UNAMA de 2014 a 2018 e do PARFOR (UFPA/ARTES VISUAIS) de 2012 a 2015. Em 2013 foi Júri de Seleção e Premiação do já extinto 19º Salão Unama de Pequenos Formatos. Foi bolsista pesquisadora em Programas de Educação Patrimonial pelo Museu Paraense Emílio Goeldi. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Educação Patrimonial e Fotografia. E-mail: simoneoliver2@hotmail.com

QUADRO OFFERECIDO A ILLUSTRISSIMA CAMARA



MAPAS

CONFORTAVELMENTE ENTORPECIDOS: NOTAS SOBRE IMAGEM, FOTOGRAFIA E CIDADE

Simone de Oliveira MOURA

RESUMO

O presente artigo desenvolveu o estudo sobre aspectos da relação humana com a noção de cidade e a produção de imagens fotográficas. Partindo do entendimento de cidade e de imagem, buscou-se propor uma reflexão sobre a condição de entorpecimento vivenciada no mundo contemporâneo diante da abundante e copiosa impermanência das imagens, tendo, para isso, como suporte o conceito de *aisthesis* proposto por James Hillman no sentido da cidade a partir da noção ampliada de realidade psíquica; a abordagem antropológica de imagem discutida por Hans Belting; aspectos relativos às imagens técnicas apontados por Vilém Flusser, e o diálogo com outros autores.

Palavras-chave: Fotografia; Cidade; Imagem.

COMFORTABLY DISTORTED: NOTES ON IMAGE, PHOTOGRAPHY AND CITY

ABSTRACT

The present article developed the study on aspects of the human relationship with the notion of city and the production of photographic images. From the understanding of city and image, we sought to propose a reflection on the condition of numbness experienced in the contemporary world in the face of the abundant and copious impermanence of the images, having as a support the concept of *aisthesis* proposed by James Hillman in the sense the city from the expanded notion of psychic reality; the anthropological approach of image discussed by Hans Belting; aspects related to the technical images pointed out by Vilém Flusser, and the dialogue with other authors.

Keywords: Photography; City; Image.

CONFORTMENTE ENTREPECIDOS: NOTAS SOBRE IMAGEN, FOTOGRAFÍA Y CIUDAD

RESUMEN

El presente artículo desarrolló el estudio sobre aspectos de la relación humana con la noción de ciudad y la producción de imágenes fotográficas. A partir del entendimiento de ciudad y de imagen, se buscó proponer una reflexión sobre la condición de entorpecimiento vivenciada en el mundo contemporáneo ante la abundante y copiosa impermanencia de las imágenes, teniendo, para ello, como soporte el concepto de *aisthesis* propuesto por James Hillman en el sentido la ciudad a partir de la noción ampliada de realidad psíquica; el enfoque antropológico de imagen discutido por Hans Belting; aspectos relativos a las imágenes técnicas apuntadas por Vilém Flusser, y el diálogo con otros autores.

Palabras clave: Fotografía; Ciudad; Imagen.

da palavra

VOL.15|N.2|DEZ.2018

ISSN 1415-7950

O ENTENDIMENTO DE CIDADE

Entender a palavra “cidade” pode parecer uma operação tão simples e corriqueira quanto entender outro signo do cotidiano urbano, como a palavra “cadeira”, por exemplo. Ao ouvir esta sendo pronunciada muitos pensarão em uma cadeira feita de madeira, plástico ou metal; outros terão em mente um modelo antigo, clássico ou com design inovador visto em um anuário de decoração. Há aqueles que logo se lembrarão da cadeira desconfortável do consultório do dentista ou a de metal frio do bar da esquina; e há, ainda, os que imaginarão uma cadeira completamente vermelha aos moldes de Cildo Meireles em *Desvio para o Vermelho* ou *A Cadeira – foto, objeto e definição do dicionário* – da instalação de Joseph Kosuth chamada *One and Three Chairs*.

Cadeira, substantivo feminino, assento para uma pessoa apenas. O entendimento daquilo ao qual se está referindo pode ocorrer facilmente tanto ao dizer a palavra cidade quanto ao dizer a palavra cadeira. Entretanto, a primeira não parece tão prontamente definida quanto à segunda. O dicionário define cidade como

aglomeração humana de certa importância, localizada numa área geográfica circunscrita e que tem numerosas casas, próximas entre si, destinadas à moradia e/ou a atividades culturais, mercantis, industriais, financeiras e a outras não relacionadas com a exploração direta do solo (HOUAISS, 2001).

O cientista social e político Paulo Cesar Xavier Pereira (2001), em seu texto *Cidade: sobre a importância de novos meios de falar e pensar as cidades*, apresentado no seminário latino-americano do *Programa Internacional Les Mots de la Ville*, realizado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul com pesquisadores do Peru, Argentina e Brasil, problematiza a definição da palavra cidade partindo da discussão de seus usos.

Ele considera incoerente restringir cidade à ideia de população não agrícola, tendo em vista a existência de cidades com uma grande porcentagem de pessoas dedicadas às atividades do campo, como é o caso dos chamados boias-frias no Brasil. Ressalta, ainda, que o tamanho da população não revela maior ou menor complexidade social e que se deve considerar não o quantitativo populacional como um aspecto definidor de cidade, mas o seu constitutivo. Na ideia “de cidade estão embutidas as relações de poder e autoridade” (BENEVOLO, 1997, p. 23), apesar de, comumente, ser o gigantismo da arquitetura e da população dois dos aspectos mais ressaltados nas oposições criadas entre as ditas “cidades grandes” e as “pequenas” localidades agrícolas.

No campo da geografia moderna, a cidade é tida como produto das relações sociais humanas construídas com o meio, independente das suas dimensões ou características. Para o geógrafo e etnólogo alemão Friedrich Ratzel, à cidade está associada a ideia de aglomeração durável, sedentarismo; assim como, para o geógrafo francês Max Derruau, à cidade estão implícitos aspectos como administração pública e existência de locais de troca, como mercados (LENCIONI, 2008).

Para além de um simples objeto da cotidianidade, dotado de funcionalidade aparentemente tão trivial, a cadeira também pode conter em si a carga simbólica da permanência, do assentamento, da fixação em um lugar. O próprio ato de sentar e executar inúmeras atividades sentado em uma cadeira, que a subentende como elemento fundamental do cotidiano citadino a partir do momento de sua popularização, conduz à conotação de sedentarismo.

O filósofo Vilém Flusser (1990 *apud* BAITELLO, 2012, p. 27-28), na palestra intitulada “Reflexões nômades”, indicou que a humanidade passou por três grandes catástrofes em seu processo evolutivo. A primeira foi o fato

de tornar-se bípede e andar ereta, a sua hominização, o que a fez descer da segurança das árvores para fazer-se nômade, capaz de acumular experiências e, dotada de suas ferramentas de pedra, apta a se deslocar em múltiplas direções e distâncias em busca dos animais que caçava. “Como o nômade não acumula objetos, é seu corpo (seu cérebro, suas vísceras, seu esqueleto e seus músculos, bem como sua pele) que guarda experiências, vivências e associações, memórias e projeções.” (BAITELLO, 2012, p. 34).

A segunda grande catástrofe foi há apenas dez mil anos, sua transformação para uma vida fixa e em grupo, a “civilização” que a converteu em assentada e acumuladora de bens. Isto gerou novas necessidades e possibilidades: a domesticação de animais, o cultivo de plantas, a acumulação de bens e a criação dos números e da escrita. A cadeira chega a figurar nessa conjuntura como elemento de diferenciação, apenas os que ocupavam elevadas posições hierárquicas é que tinham o privilégio de ocupá-la.

Somente nos últimos trezentos anos é que a cadeira se populariza e é disseminada, passando a ocupar grande parte dos espaços por onde circulamos, “[...] viver sentado é uma mudança radical de vida, [...]. Significa assentar e acalmar o andarilho inquieto, sedar sua necessidade de movimento e sua capacidade de apreender (que significa agarrar) o que lhe cerca, de explorar curiosamente o mundo [...]” (BAITELLO, 2012, p.21) É, finalmente, neste mais recente contexto que a terceira catástrofe inicia-se, o atual e novo “nomadismo”, no qual o ser humano é impulsionado para fora de sua morada sem precisar deslocar o próprio corpo no espaço, retorna à condição de nômade sem deixar de estar “assentado”.

[...] a proteção e o aconchego das habitações deixaram de existir, pois nossas casas estão perfuradas por todos os lados, tornaram-se permeáveis aos “furacões da mídia”. Assim, nossas moradias se tornaram inabitáveis (e, alemão, “ungenwöhnlich”) e por isso inabitáveis (“unbewohnbar”), obrigando-nos a perambular, viajar, navegar, surfar – enfim, dar o fora. Só que nos caminhos, vias e estradas delimitados ou então nas ondas do virtual. Convidam-nos a estar lá onde não estamos, em cenários, paisagens e ambientes distantes e virtuais. O lugar onde estamos de fato – sempre sentados – é o lugar inóspito que não se deixa habitar porque está invadido pela ventania das imagens visuais e sonoras da mídia. [...] As imagens fluem celeremente e nós surfamos virtualmente nelas enquanto o corpo, em torpor, está sentado em alguma cadeira, sem alma ambos, corpo e cadeira. (BAITELLO, 2012, p. 27-28)

Trata-se de um nomadismo aparentemente dotado de leveza e fluidez, no qual o ser humano se crê pleno de “mobilidade ilimitada” e da sensação de “total liberdade” de ação, mas, ao mesmo tempo e paradoxalmente, este ser neonômade encontra-se imóvel, estático, confortavelmente entorpecido sobre seu assento. Esta circunstância humana se conecta com o presente estágio da era moderna intitulado de *Modernidade Líquida* pelo sociólogo Zygmunt Bauman (2001), onde o indivíduo entra em combate com o cidadão, levando a desintegração das agências de ação coletiva em prol das políticas de vida conduzidas individualmente.

Em palestra proferida na cidade de Natal e assistida pelo comunicólogo e semioticista Norval Baitello Júnior (2012, p. 79), o sociólogo Dietmar Kamper apresentou a seguinte estatística: para cada ser humano vivo no planeta, existem quatro cadeiras à disposição para serem utilizadas. São quatro vezes mais que a população mundial. Basta olhar ao redor e as encontraremos em casa, no trabalho, no cinema, no shopping, na padaria, nas escolas, nos ônibus, carros, enfim, em todo lugar. E para que nos serviriam tantos assentos além do número de habitantes da terra?

Baitello Júnior (2012), no livro *O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens*, faz uma reflexão sobre a forma de conexão do ser humano com o mundo na contemporaneidade, tida muito mais por meio

das imagens recebidas pelas telas dos aparelhos de televisão, computadores, celulares, *tablets*, etc., do que pela relação direta, multisensorial e multidimensional com o mundo em sua materialidade. “Sentados, estaremos anestesiados, sedados. E talvez seja realmente esta a intenção de tantas cadeiras e assentos: sedar. [...] as palavras ‘sentar’ e ‘sedar’ [...] vêm de ‘sedere’, que significa, [...] ‘sentar’ e ‘acalmar’.” (BAITELLO JÚNIOR, 2012, p.21)

É impossível pensar a cidade sem levar em consideração os meios pelos quais o ser humano se relaciona com o mundo. O entendimento de cidade se dá na própria cidade vivida e em muito se difere de seus conceitos e definições. A partir da acepção atual de cidade no Brasil, é possível notar um grande distanciamento em relação àquela vista no dicionário. Conforme o Decreto-Lei 311, do ano de 1938, criado durante o Estado-Novo, cidade é considerada toda e qualquer sede de município¹ (BRASIL, 1938). Atualmente, como consta no mapeamento geográfico feito pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (2008), a divisão territorial brasileira comporta 5564 municípios. Foi uma alteração grande e acelerada na configuração do país nas últimas décadas, pois em 1940 o número de municípios era de apenas 1574.

Tendo como parâmetro apenas um critério administrativo, como afirma o economista José Eli da Veiga (2004), não existe país com maior número de cidades que o Brasil, pois os demais se utilizam de critérios estruturais e funcionais, como: localização, número de habitantes, eleitores, moradias, densidade demográfica e existência de serviços indispensáveis à urbe.

Sempre foram principalmente funcionais as condições sine-que-non da promoção de um povoado à categoria de cidade. Os próprios etruscos só consideravam como cidade um lugar que tivesse saídas para pelo menos três estradas, além de três templos: a Júpiter, Juno e Minerva. Dois milênios depois, o Brasil se distingue mundialmente por considerar como cidades até vilarejos onde não há sequer três escolas. Onde nem existe cinema, teatro, centro cultural ou transporte coletivo. Onde a urbe é reles ficção. (VEIGA, 2004, p. 28-29)

Mas o que, de fato, definiria uma cidade? O que a faria “digna” de sê-la? Podem existir características próprias e comuns, mas não plenamente universais a esta. A palavra em si pode não ter sofrido mudanças ao longo de sua existência a fim de acompanhar as alterações do objeto nomeado, mas adjetivos foram agregados a ela na tentativa de traduzir seus mais diversos aspectos, mutações e peculiaridades.

O entendimento que aqui se busca perpassa a ideia de cidade como lugar de experiência, no qual se entrelaçam as mais complexas relações sociais, culturais e econômicas; configurada a partir dos que nela vivem, chegam ou estão de passagem; na forma que, com ela, se relacionam; composta pelo fluxo intermitente de histórias, lugares e objetos. A experiência da cidade tida diferentemente para cada um. Giulio Carlo Argan ressalta que “Só recentemente a experiência da cidade foi considerada a partir da experiência individual e da atribuição pessoal de valor aos dados visuais.” (2010, p. 230).

A cidade enquanto imagem se manifesta tanto em sua própria concretude, quanto ao experienciá-la. Os lugares frequentados, destinos cotidianos, os mais variados caminhos percorridos, fachadas de casas e prédios, placas, letreiros, *outdoors*, tudo está posto em relação do meio com o arcabouço de experiências pretéritas que o indivíduo carrega consigo.

O sentido da cidade, para Kevin Lynch (2009), é entendê-la como objeto percebido, mas também, como produto construído e modificado a todo momento por aqueles que nela habitam ou por ela passam. Neste sentido, é possível pensar a imagem da cidade elaborada pelas pessoas que a vivenciam – em especial artistas e fotógrafos – e dela se nutrem, deixando refletir em sua produção e criação artístico visual aspectos relativos a ela.

A imagem, segundo a abordagem antropológica de Hans Belting, é

¹ O município é a área territorial pela qual são subdivididos os estados federativos brasileiros e que pode abranger distritos, áreas habitadas ou não, áreas naturais e áreas urbanizadas ou não. Cidade é a parte do município urbanizada considerada sua sede e que dá nome a este.

pensada a partir da triangulação imagem/meio/corpo para o entendimento do “fitar”. No trânsito entre os planos físico e mental, diversos são os meios possíveis de tornar a representação passível de percepção. A arte se encontra neste universo como o meio visual, o suporte da imagem.

As imagens acontecem entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar. Elas se fiam em dois atos simbólicos que envolvem nosso corpo vivo: o ato de fabricação e o de percepção, sendo este último o propósito do anterior. (BELTING, 2005, p. 69)

Dessa forma, não é possível pensar o mundo e as coisas nele contidas como seres inanimados, sem vida. Se tudo está integrado e todos os elementos constitutivos da vida relacionam-se, interpenetrando-se e gerando imagens (interna ou externamente) dos lugares onde vivemos e de tudo aquilo que vemos, então se faz pertinente refletir, como propõe James Hillman (1993) em seu livro *Cidade e Alma, sobre uma apresentação sensorial do mundo* – anima mundi – enquanto aspecto gerador de uma reação estética, num sentir e imaginar a cidade, em uma *aisthesis*.

O mundo se revela em formatos, cores, atmosferas, texturas – uma exposição de formas que se auto-apresentam. Todas as coisas exibem rostos, o mundo não é apenas uma assinatura codificada para ser decifrada em busca do significado, mas uma fisionomia para ser encarada. Como formas expressivas, as coisas falam: mostram as configurações que assumem. Elas se anunciam, atestam sua presença: “Olhem, estamos aqui”. Elas nos observam independente do modo como as observamos, independente de nossas perspectivas, do que pretendemos com elas e como as utilizamos. Essa exigência imaginativa de atenção indica um mundo almadado. Mais – nosso reconhecimento imaginativo, o ato infantil de imaginar o mundo, anima o mundo e o devolve à alma. (HILLMAN, 1993, p. 14-15)

O MUNDO DAS IMAGENS E A PRESENÇA IMAGÉTICA NO MUNDO

Chega a soar pleonástico discorrer por esses tempos sobre o quanto demasiada é a quantidade de imagens produzidas e compartilhadas em toda a superfície terrestre e até mesmo fora dela. Vivemos um momento da história da humanidade que o grande diferencial localiza-se, ao que me parece, não apenas no número exacerbado de imagens, mesmo porque este aumento parece razoável tendo em vista o acesso às novas tecnologias e a atual e crescente população mundial de mais de 7 bilhões de pessoas, que praticamente triplicou no curto período de sessenta anos – em 1950 era estimada em 2,6 bilhões, segundo a Organização das Nações Unidas (2013) –, mas, também, no fato inédito de um equivalente processo de produção e descarte simultâneo dessas imagens.

As fotografias e até mesmo a imagem em movimento – o cinema e o vídeo – parecem não mais nos causar tanto fascínio e sedução como em seus primórdios, ou melhor, dito de outra forma, não nos seduzem mais pelos mesmos motivos de antes. A fixação da imagem projetada pela luz refletida pelos objetos, este refinamento técnico, ocasionou uma diferenciação abissal no processo de produção de imagens conhecido até início do século XIX pela humanidade. A fotografia surge como um grande e poderoso meio de “duplicação” da realidade, a tão intentada busca pela mais exata semelhança que, além de ser uma forma de interpretação, como o são a pintura, o desenho, a gravura e outras formas de representação visual anteriores, é principalmente um excepcional e inegável vestígio daquilo que representa.

A imagem de um ente querido fotografado logo após a sua morte

ou ainda em vida possuía – e ainda possui em algumas culturas –, o papel de suprir o iminente desaparecimento humano, torna-se a presença de alguém que não está e nunca mais estará lá presente enquanto corpo físico, mas que pode permanecer enquanto imagem, “signo da presença imaginária de uma ausência definitiva” (KEMPE apud KEIM, 1971, p. 127, apud KOSSOY, 2002, p. 43). Da mesma forma, as fotografias de momentos e eventos familiares em um álbum constituem-se na possibilidade de avivamento da memória daqueles que não mais se fazem presentes.

A imagem ocupa o papel daquilo que falta, de algo que não está presente, que não é possível de se deter no tempo. Ela preenche o espaço de uma vacuidade; de uma forma de representação simbólica utilizada na linguagem visual, ela vai ganhando desdobramentos extremamente intrincados, ao longo de sua sofisticação, no que tange à representação do “real”. Como efeito, ela passa a ter uma certa “autoridade” sobre aquilo que representa. Essa potência que a imagem emana, por sua capacidade de significar algo que “existe” e por representá-lo, em sua ausência, vai adquirindo maior força a partir de seu emprego no campo da vinculação. Através da imagem, é possível estabelecer um relacionamento com aquilo que é desejado, mas que não está disponível, cuja pretensão última é a de superar a própria morte. (MANESCHY, 2009, p. 24)

Do latim, *imago* referia-se à máscara feita de cera para uso em rituais de enterramento no mundo antigo e que possibilitava a recordação fisionômica do morto – eis a origem da palavra imagem. Na antiguidade grega, imagem passa a relacionar-se à ideia de reprodução do real, imitação, representação regulada pela *mimesis*. Desde o início, constitui-se atrelada à noção de duplo e de memória. (KERN, 2006, p. 16-17)

Como potencializadora desse sentido de aniquilamento da finitude da vida e superação da morte, a fotografia propaga uma de suas modalidades mais difundidas e poderosas: a imagem do rosto humano, o retrato, também do latim *retrahere*, que significa copiar e tem seu sentido primeiro na ideia de *mimese*. A fotografia em seu momento inaugural teve uma intensa produção de retratos que ajudaram a conferir à sociedade burguesa da época o status de ter seus rostos, projetados e eternizados na sociedade, valor anteriormente reservado à nobreza em suas pinturas. Com o surgimento da *carte de visite*² e do negativo como matriz multiplicadora, o retrato fotográfico se tornou ainda mais acessível.

Produzir uma autoimagem ou a imagem de outrem sugestiona uma ação tão ordinária em nossos dias que não parece premente transpô-la para uma materialidade como o papel fotográfico, que compunha o álbum de família de outrora, e tentar preservá-la enquanto tal. A busca ao longo da vida pela elaboração de uma imagem de si coerente e eternizante já foi há tempos deixada de lado. O que agora soa relevante é a “novidade”, produzir uma nova imagem logo após a outra *ad infinitum*.

Outra modalidade presente desde o início das práticas fotográficas é a fotografia de cidades. O registro do cotidiano e suas transformações, assim como, de lugares ulteriores, distantes e desconhecidos, era tarefa primordial na sociedade da segunda metade do século XIX, a qual se encontrava em processo de crescente urbanização. Os álbuns de cidade foram recursos encontrados pelos governantes da época para evidenciar as rápidas mudanças realizadas na urbe e apontar para construção de uma nova imagem da cidade, ligada a um ideal de modernidade advindo do progresso econômico e tecnológico que, no caso do Brasil, tentava deixar para trás os traços de um país colonial.

Os primeiros viajantes que se aventuraram em produzir imagens dos quatro cantos do mundo, logo após os grandes avanços nos processos industriais de produção de imagens e, conseqüentemente, da maior viabilização de deslocamento do aparato fotográfico, criaram a possibilidade de acesso ao desconhecido. A relação de deslocamento do ser humano no globo terrestre

2 “A *carte de visite* nada mais era do que uma foto colada sobre um cartão suporte, com as dimensões de 5,25 x 10,2cm aproximadamente, e cuja finalidade era a de oferecer a amigos e parentes ‘como prova de ...’ (amor, amizade, etc.). Seu introdutor foi André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1890), que patenteou o processo em 1854 na França.” (KOSSOY, 1980, p. 38)

ainda se colocava como uma limitação para a grande maioria da população. Estes fotografos retornavam as suas cidades repletas de um novo e fecundo “baú de imagens” que iria abastecer o repertório imagético daquela coletividade.

Essas imagens fotográficas dos mais diversos lugares passaram a se tornar adquiríveis por meio dos cartões postais e até mesmo a noção de espaço e tempo passou a ser alterada. O arcabouço de memórias visuais individuais e coletivas passou a constituir-se e a ampliar-se com imagens não apenas de pessoas e lugares vistos pessoalmente, mas também daqueles com os quais a relação mais próxima se deu somente pelo rastro luminoso refletido na matéria e gravado na superfície fotossensível.

O advento do cartão postal, coincidentemente ao surgimento das revistas ilustradas entre outras formas de difusão impressa da imagem pictórica e, em especial da fotográfica (tornadas tecnicamente possíveis na passagem do século XIX para o XX), representou uma verdadeira revolução na história da cultura. As imagens mentais do chamado mundo real e as do universo da fantasia individual e coletiva se tornam finalmente acessíveis para a grande massa. Um mundo portátil, fartamente ilustrado, passível de ser colecionado, constituído de uma sucessão infindável de temas vem finalmente saciar o imaginário popular. (KOSSOY, 2002, p. 63)

Antes do surgimento das câmeras fotográficas, principalmente as de pequeno formato, portáteis e de fácil manuseio para amadores, eram os cadernos de viagem com anotações e desenhos que auxiliavam na árdua tarefa de reter na memória as novas imagens, tão deslumbrantes quanto fugidias. Agora, os cadernos não possuem tamanhos e páginas determinadas, são formados por *bytes* de memória, existem enquanto suspensão no campo virtual, nos *memory cards* e carecem de telas de computadores, celulares, *tablets* etc., para se tornarem visualmente acessíveis.

Viajar, conhecer o mais longínquo dos destinos, experienciar modos de vida diversos, estar em lugares e presenciar paisagens distintas daquilo ao qual se está habituado, tudo isso não parece, ou nunca pareceu, tão importante quanto produzir imagens-testemunho dessa existência. No século XXI, quantos se atreveriam a embarcar em suas aventuras pelo mundo sem seus aparelhos capazes de produzir instantâneos fotográficos? Na década de 1970, Susan Sontag discutia esse tema.

Pela primeira vez na história, pessoas viajam regularmente, em grande número, para fora de seu ambiente habitual, durante breves períodos. Parece decididamente anormal viajar por prazer sem levar uma câmera. As fotos oferecerão provas incontestáveis de que a viagem se realizou, de que a programação foi cumprida, de que houve diversão. As fotos documentam sequências de consumo realizadas longe dos olhos da família, dos amigos, dos vizinhos. [...] a dependência da câmera, como o equipamento que torna real aquilo que a pessoa vivencia [...]. Viajar se torna uma estratégia de acumular fotos. (SONTAG, 2004, p. 19-20)

O escritor Luís Fernando Veríssimo fez, certa vez, uma charge que ilustrava essa “nova” forma de colocar-se em contato com o mundo por meio, não da experiência vivida em si, mas por meio da imagem fotográfica, pela mediação do aparelho, das lentes e do visor da câmera. Havia um casal fotografando diante de uma linda paisagem e o marido disse à esposa: - “Mal consigo esperar para chegar em casa e ver esse lugar tão fantástico”. Mas até que ponto o mundo nos é acessível sem o intermédio das imagens? Somos capazes de acessá-lo diretamente ou continuamos experimentando-o e conhecendo-o somente por meio de suas sombras projetadas, como na caverna de Platão?

Em seus estudos sobre o filósofo Vilém Flusser, Baitello (2006)

aponta o que Flusser chamou de “escalada da abstração” no processo de perceber o espaço e nas formas de ocupá-lo. Inicialmente, o ser humano relacionava-se com o mundo diretamente com os seres e as coisas em sua apresentação tridimensional no tempo presente. Com o advento da produção de marcas que se configuram como representações imagéticas em um plano de apenas duas dimensões, subtrai-se uma terceira – a profundidade. A relação temporal é alterada e ao olhar é permitido circular, observando a imagem em suas partes e retornando a elas, que permanecem ali, dispostas no plano. Estas são, consideradas por Flusser, as imagens tradicionais.

Em seguida, o desenvolvimento de pictogramas, ideogramas e, conseqüentemente, da escrita e da leitura, confere direcionamento linear e lógico à representação do mundo, criando a noção de tempo histórico e subtraindo mais uma dimensão. Um mundo que se nos apresenta originalmente em sua tridimensionalidade, passa a constituir-se bidimensional e, depois, unidimensional. Por fim, ou por hora, chega a atingir a chamada nulidimensionalidade com o aparecimento das imagens técnicas, produzidas por máquinas e destituídas de corporeidade, “[...] são uma fórmula, um cálculo, um algoritmo (que apenas se projeta sobre um suporte qualquer: papel, vidro, parede e até mesmo a névoa, o vapor ou o ar).” (BAITELLO, 2006, p. 4).

Dito isto, a autora Susan Sontag (2004, p.169) lembra que a realidade “[...] sempre foi interpretada por meio das informações fornecidas pelas imagens; e os filósofos, desde Platão, tentaram dirimir nossa dependência das imagens ao evocar o padrão de um modo de apreender o real sem usar imagens”. Estas erguem uma grande ponte que nos dá acesso àquela ponte, esta reconstruída com o aparecimento da imagem fotográfica, tida por Flusser como a imagem técnica inaugural.

As imagens produzidas pelo ser humano, desde o mais remoto dos tempos, são possuidoras de intencionalidade, apesar de nem sempre ser possível compreender ou decifrar o seu intento.

Na caverna, esse homem constituiu o espaço de mediação entre o mundo exterior e o seu mundo interior e foi, ainda lá, que as experiências e os desejos que o assolavam tomaram outra dimensão, se materializando em forma de imagem.

Na constituição dessas representações, através do ritmo imposto pelas mãos, em movimentos que vão sendo feitos e refeitos, este homem, de forma contígua, passa a inscrever seu próprio percurso, simbólico, mágico, já que ainda não possui a elaboração de uma temporalidade linear. A vinculação do homem, talvez, deva-se dar por aquilo que o afeta, por suas experiências cotidianas organizadas através da memória e do entendimento de seu mundo. (MANESCHY, 2009, p. 20)

Desde o período Paleolítico, por exemplo, há cerca de 35 mil anos, quando eram feitos desenhos de figuras esquemáticas nas cavernas e paredes rochosos à céu aberto; quando era adotada a lei da frontalidade nas pinturas e esculturas egípcias três mil anos a. C.; quando se construíam vitrais góticos na Idade Média; ou quando a fotografia e o vídeo passaram a ser largamente difundidos nos últimos séculos; a humanidade tem recorrido a meios distintos para construir os seus vínculos com o mundo.

Distintos e múltiplos também são os discursos sobre a imagem, além de permeados por indefinições constantes, como aponta Hans Belting (2007, p. 13): há os que dão a impressão de as imagens existirem sem um corpo; há aqueles que as equiparam ao campo visual apenas, esquecendo-se de sua carga simbólica; há os que as identificam como ícones relacionados a uma realidade considerada acima delas; e há também o discurso da arte, que, por vezes, desconsidera as imagens não consagradas.

Entende-se que “[...] uma das razões essenciais da produção das imagens [...] provém da vinculação da imagem em geral com o domínio do simbólico” (AUMONT, 2002, p. 78). O ser humano buscava o quão mais

distante historicamente do presente retrocedermos, constituir esse campo simbólico como possibilidade de acesso ao sagrado, pois tinha na imagem a presentificação divina. Gombrich (*apud* Sontag, 2004, p. 171) salienta que “[...] nas sociedades primitivas, a coisa e sua imagem eram apenas duas manifestações diferentes, ou seja, fisicamente distintas, da mesma energia do espírito.”

É nesta capacidade humana intrínseca que reside à distinção entre o ser humano e os demais seres, pois somente ele é capaz de organizar a própria experiência, as suas formas de sentir e de conceber por meio de símbolos – essas “formas que possuem um significado, e cuja função é significar.” (NUNES, 1999, p. 32).

No entanto, a fotografia, por sua especial relação de contiguidade física com aquilo que representa e pela necessidade do uso de mecanismos óticos e químicos, parecia constituir uma relação diferenciada e objetiva com a “realidade”. Ao observar uma fotografia, aparentemente, não estava explícito nenhum processo de construção simbólica ali. A foto era considerada aquilo que representava. Vilém Flusser (2011), em *A Filosofia da Caixa Preta*, estabelece uma diferenciação clara entre as imagens tradicionais e as imagens técnicas. As primeiras, surgidas antes do aparecimento da escrita e da noção de tempo histórico, demonstram claramente a interposição humana como elaboradora de imagens enquanto elementos simbólicos. Já as imagens técnicas, devido à interposição de um aparelho, mesmo que manipulado pela mão humana, parecem depositas de seu caráter simbólico.

Dentre os discursos existentes no século XIX, Charles Baudelaire apregoava a função da fotografia “*como simples instrumento de uma memória documental do real*” (DUBOIS, 2001, p. 29), distinguindo-a do campo da criação e da imaginação, conforme a ideologia estética da época. Ele proclamava:

Que ela [a fotografia] enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que falta à sua memória, que orne a biblioteca do naturalista, exagere os animais microscópicos, fortaleça até com algumas informações as hipóteses do astrônomo; que seja finalmente a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha necessidade em sua profissão de uma exatidão material absoluta, até aqui não existe nada melhor. Que salve do esquecimento as ruínas oscilantes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma desaparecerá e que necessitam de um lugar nos arquivos de nossa memória, seremos gratos a ela e iremos aplaudi-la. (BAUDELAIRE apud DUBOIS, 2001, p. 29)

Mas não foi isso que aconteceu, a fotografia se alastrou como um vírus mutante e incontrolável se espalhou por toda a superfície do planeta e contaminou todas as instâncias da vida humana. Exerceu, até certo ponto, seu “papel” de instrumento auxiliar de documentação, como queria Baudelaire, mas ao mesmo tempo extrapolou esses limites e antes que parássemos e pensássemos que ela já havia atingido o seu mais alto grau de contágio, a tecnologia se encarregou de torná-la exponencialmente mais contagiosa do que antes, a ponto de o estado virótico de contaminação tornar-se o estado próprio das coisas.

A imagem digital, a internet e suas redes sociais funcionaram como grandes catalisadores desse fluxo de produção e disseminação imagético, levando-nos a uma condição de torpor diante delas. Buscando refletir sobre essa questão, o artista holandês Erik Kessels decidiu reunir todas as fotografias postadas por seus conhecidos no site de compartilhamento de fotos Flickr durante o intervalo de um dia. A data escolhida foi 4 de agosto de 2011. Em seguida, imprimiu cada uma delas, cerca de 6 milhões de fotografias, e as colocou no espaço do museu FOAM (*Fotografie Museum Amsterdam*) em Amsterdã, na Holanda. Este trabalho faz parte de um

projeto visual do artista intitulado *Fotografia em abundância e que integrou, na ocasião, a mostra Museu do Futuro da Fotografia* (ESTADÃO, 2011). A ocupação espacial das imagens impressas oferece a dimensão quantitativa da epidemia a qual estamos expostos e pode representar o surto de imagens que sucede diariamente e do qual, muitos de nós, já acordam sedentos.

A onipresença das fotos produz um efeito incalculável em nossa sensibilidade ética. Ao munir este mundo, já abarrotado, de uma duplicata do mundo feita de imagens, a fotografia nos faz sentir que o mundo é mais acessível do que é na realidade.

A necessidade de confirmar a realidade e de realçar a experiência por meio de fotos é um consumismo estético em que todos, hoje, estão viciados. As sociedades industriais transformam seus cidadãos em dependentes de imagens; é a mais irresistível forma de poluição mental. (SONTAG, 2004, p. 34)

Mesmo que habituados – ou viciados, como prefere Sontag –, por mais que nos esforcemos, o cérebro humano é incapaz de processar a produção de informação visual cotidiana. Por maior que seja a atenção e acuidade dedicadas à apreensão das coisas e eventos do mundo transformados em imagem, nossos sentidos são capazes de reter muito pouco daquilo ao qual estão demasiadamente expostos.

Flusser (2011) afirma que a abundância de imagens e a sua sobreposição constante nos conduz a ficarmos acostumados a sua copiosa impermanência. O que se torna familiar, a partir disso, não é a imagem em si, especialmente a fotográfica à qual se refere o autor, mas a perene substituição por outra imagem.

As fotografias nos cercam. Tão onipresentes são, no espaço público e no privado, que sua presença não está sendo percebida. O fato de passarem despercebidas poderia ser explicado, normalmente, por sua circunstancialidade: estamos habituados à nossa circunstância, o hábito a encobre, somente percebemos alterações em nosso cotidiano. Tal explicação não funciona no caso das fotografias. O universo fotográfico está em constante flutuação e uma fotografia é constantemente substituída por outra. [...] Não é a determinadas fotografias, mas justamente à alteração constante de fotografias que estamos habituados. Trata-se de novo hábito: o universo fotográfico nos habitua ao “progresso”. Não mais o percebemos. Se, de repente, os mesmos jornais aparecessem diariamente em nossas salas ou os mesmos cartazes semanalmente sobre os muros, aí sim, ficaríamos comovidos. (FLUSSER, 2011, p. 87-88)

O autor comenta sobre como estamos *surdos oticamente*, nossos olhos e consciência se mantêm aptos a serem penetrados pela explosão de cores presentes no mundo, mas, ao mesmo tempo, mostram-se incapazes de percebê-las. O vírus mutante mais uma vez se transfigura e afeta nossos corpos e nossos sentidos, os entorpece. É esse entorpecimento que nos faz até hoje, equivocadamente, ainda enxergar um caráter objetivo e não-simbólico nas imagens técnicas, em especial, nas fotografias. “O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é ‘o mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem.” (FLUSSER, 2011, p. 31) A fotografia enquanto imagem técnica não pode fugir de sua carga simbólica, tanto quanto os outros tipos de imagens.

Para perceber melhor o mundo é preciso, de alguma forma, alcançá-lo em seu fluxo, agarrar-se a ele, tomá-lo para si enquanto semelhante ou parte de si, contudo autônomo e vivo, para então tê-lo diante de nós e em nós, atentarmos aos seus detalhes, levantando questões, afirmações, suposições, construir nossas próprias interpretações e conflitos e, dessa forma, ter a possibilidade de acesso a tão escorregadia e falseada realidade. Sendo assim, como conhecer e compreender uma cidade? Seus caminhos possíveis e imagináveis, suas

imagens?

Tal como uma obra arquitetônica, a cidade é uma construção no espaço, mas uma construção em grande escala, algo apenas perceptível no decurso de longos períodos de tempo. [...]

A cada instante existe mais do que a vista alcança, mais do que o ouvido pode ouvir, uma composição ou um cenário à espera de ser analisado. Nada se conhece em si próprio, mas em relação ao seu meio ambiente, à cadeia precedente de acontecimentos, à recordação de experiências passadas. [...] Todo o cidadão possui numerosas relações com algumas partes da sua cidade e a sua imagem está impregnada de memórias e significações. (LYNCH, 2009, p. 11)

Uma função determinante nesse processo de percepção da cidade se localiza na memória, pois é ela que nos conecta ao passado em um fluxo com o presente, num interminável processo elaborativo. Ela seleciona, agrega, associa, descarta, reconstrói, preenche e cria lacunas, ficcionaliza uma ideia de nós mesmos e das cidades existentes dentro e fora de nós.

Estudos científicos têm mostrado a distribuição dos diversos tipos de memórias em diferentes regiões encefálicas, assim como o importante papel de determinadas substâncias químicas no processo de produção e conservação da memória. Somado a esses fatores, outro componente formador da memória é o sentido ou significado – emocional, afetivo, valorativo – que damos às coisas ou eventos guardados em nós (CHAUÍ, 1999). A lembrança revela nossas escolhas, conscientes ou não, e o esquecimento, também um fenômeno fisiológico, nos permite a adaptação, pois a cada dia se tornaria mais insuportável viver recordando cada detalhe de tudo o que foi visto e vivido.

Um papel fundamental da memória, conta-nos Marilena Chauí (1999), consiste na elaboração da experiência e do conhecimento, no alcance de novos saberes e práticas, seja por meio da apreensão de um fenômeno percebido, do reconhecimento de uma imagem associadora a um dado já conhecido a um novo ou da evocação do passado a partir do presente.

É por meio dos recursos elaborativos da memória que somos capazes de constituir um entendimento dos lugares onde vivemos ou visitamos. É na prática cotidiana de deslocamento nas cidades, associada às vivências e significados agregados a estas que formamos uma certa imagem dessas cidades, nossos conceitos relativos a elas, assim como mapas mentais para movermo-nos nelas, traçando nossos próprios e diferenciados percursos em ambientes citadinos que se nos apresentam complexos e plurais.

O MUNDO COMO SE FOSSE

Para além de um dispositivo informativo e de conhecimento do mundo, a partir da entrada das imagens técnicas, a fotografia passa a constituir-se enquanto possibilidade de aquisição desse mesmo mundo e as realidades deixam de ser compreendidas “[...] na forma de imagens [...]” e passam a ser “[...] compreendidas como se fossem imagens, ilusões”. (SONTAG, 2004, p. 169). Não é apenas a novidade de um meio técnico que se fez presente, mas um tipo diferenciado de imagem, “[...] documentário sem ser uma estrita cópia do objetivo, réplica do real sem tomá-lo como modelo a imitar, e, por isso, mais apresentativo do que representativo, socialmente acessível à maioria [...]” (NUNES, 1998, p. 27).

Em seu texto *O mundo-imagem*, Susan Sontag (2004) afirma essa aquisição do mundo por intermédio da fotografia de três maneiras, dentre as várias possíveis: 1) em sua instância primeira, ao tornar-se “substituta” daquilo que representa; 2) ao possibilitar o consumo de eventos experienciados e, até mesmo, daqueles não experienciados, e 3) enquanto

informação, fornecedora de conhecimento dissociado da experiência. E assim, tanto se torna um tipo de imagem mais acessível, como faz o mundo também parecer mais acessível a todos.

A autora enfatiza que a fotografia provoca uma redefinição na natureza da experiência humana, no contato e na relação com as pessoas e objetos que compõem o mundo e, por conseguinte, uma redefinição da realidade. O que perdura é a elaboração da imagem que, mesmo ao se fazer mais “próxima do real” por seu caráter indicial na fotografia, não corresponde ao dito “real”, pois, se este só se faz acessível por meio das imagens, como disse Sontag, então nunca acessamos o real em si. “Possuir o mundo na forma de imagens é, precisamente, reexperimentar a irrealidade e o caráter distante do real.” (2004, p. 180). São projeções, elaborações, apresentações das coisas do mundo.

Essa forma de *compreender o mundo como se fossem imagens* acarretou profundas mudanças em todos os aspectos da vida humana. O entendimento de realidade está diretamente ligado ao de imagem e a realidade, no *mundo-imagem*, se torna aquilo o que a fotografia exhibe.

É como se houvesse uma espécie de acordo coletivo que consiste em crer nas fotografias uns dos outros para que a ilusão seja vivida plenamente por todos. Bauman (2001) faz referência ao sociólogo e historiador norte-americano Richard Sennett ao falar de como a prática de compartilhamento de intimidades tornou-se, na atualidade, talvez a única forma de “construção da comunidade”. Múltiplas individualidades que coexistem sem se conectarem a um fim comum, uma pseudo-comunidade onde a privatização do “interesse público” é manifestada na

[...] curiosidade sobre as vidas privadas de figuras públicas e a arte da vida pública é reduzida à exposição pública das questões privadas e às confissões de sentimentos privados (quanto mais íntimos, melhor). (BAUMAN, 2001, p. 46)

A imagem, em suas formas tecnológicas mais atuais, é usada como o poderoso recurso disseminador para compartilhar intimidades. É o predicado da sociedade capitalista: “[...] uma cultura com base em imagens. Precisa fornecer grande quantidade de entretenimento a fim de estimular o consumo e anestesiar as feridas de classe, de raça e de sexo.” (SONTAG, 2004, p. 195). Com a atenção voltada para os escândalos da vida privada de pessoas públicas diariamente noticiados na mídia e o empenho em produzir autoimagens da vida almejada, os indivíduos tendem a sublimar as suas próprias mazelas.

Seria o combate atual entre o cidadão e o indivíduo. “O ‘cidadão’ é uma pessoa que tende a buscar seu próprio bem-estar através do bem estar da cidade [...]”, por outro lado, “[...] o indivíduo tende a ser morno, cético ou prudente em relação à ‘causa comum’, ao ‘bem comum’, à ‘boa sociedade’ ou à ‘sociedade justa’.” (BAUMAN, 2001, p. 45). Em uma sociedade como a nossa, as pessoas “[...] sentem que são imagens e que as fotos as tornam reais”. (SONTAG, 2004, p. 172). É isto que dá sentido à realidade estabelecida.

A cidade é o entrelaçamento dessas relações de poder, ela se configura como local onde essas individualidades se manifestam e a sua imagem se constitui nas imagens produzidas e consumidas pelos indivíduos e governantes que, apesar de diferentes, se encontram em algum ponto. “Cada indivíduo cria e sustenta a sua própria imagem [da cidade], mas parece haver uma concórdia substancial entre membros do mesmo grupo.” (LYNCH, 2009, p. 17)

Diante disso, Hillman nos mostra uma fresta quando afirma que durante muito tempo estivemos confortavelmente entorpecidos frente aos problemas de um mundo sem alma, mas que ao chegarmos ao extremo de um mundo adoentado, começamos a voltar nossa atenção com respeito a ele e às coisas que nele existem. “Respeitar é simplesmente olhar de novo, *respectare*, esse segundo olhar com o olho do coração.” (1993, p. 28), que enxerga as qualidades dos objetos e não apenas nossos sentimentos sobre eles. Trata-se

de um abandono das ordens dicotômicas por tanto tempo propagadas, uma inversão valorativa dessas relações. Sigamos, então, para termos a

[...] alma antes da mente, a imagem antes do sentimento, o cada um antes do todo, a aisthesis, e o imaginar antes do logos e do conceber, a coisa antes do significado, o reparar antes do conhecer, a retórica antes da verdade, o animal antes do humano, a anima antes do ego, o quê e quem antes de por quê. (ibid, p. 28)

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 5 ed., 2010.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 7 ed., 2002.

BAITELO JUNIOR, Norval. *O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo/RS: Unisinos, 2012.

_____. *Vilém Flusser e a Terceira Catástrofe do Homem ou as Dores do Espaço, a Fotografia e o Vento*. In: Revista eletrônica internacional Flusser Studies 03. nov 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 1 ed., 2001.

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007.

_____. *Por uma antropologia da imagem*. In: Concinnitas. Ano 6, v. 1, n. 8, Rio de Janeiro: UERJ/DEART, julho 2005.

BENEVOLO, Leonardo. *História da Cidade*. São Paulo: Perspectiva, 3 ed., 1997.

BRASIL. Decreto-Lei n. 311, de 2 de março de 1938. *Dispõe sobre a divisão territorial do país, e dá outras providências*. Disponível em: < <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-311-2-marco-1938-351501-publicacaooriginal-1-pe.html> >. Acesso em: 11 jan. 2013.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 12 ed., 1999.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus, 2001.

ESTADÃO. *Artista cria instalação com todas as fotos postadas no Flickr em 24 horas*, 16 de novembro de 2011. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,-artista-cria-instalacao-com-todas-as-fotos-postadas-no-flickr-em-24-horas-,799123,0.htm>> Acesso em: 20 fev. 2013

FLUSSER, Vilem. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

HILLMAN, James. *Cidade e Alma*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

HOUAISS, A. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Ed. Objetiva, 2001. CD-ROM.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Divisão Territorial do Brasil e Limites Territoriais*. In: Seminário Nacional com as Instituições Responsáveis por Limites Político-Administrativos, Brasília, 2008.

KERN, Maria Lúcia Bastos. In: *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006.

KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da*

fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

_____. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

_____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LENCIONI, Sandra. *Sobre o conceito de cidade e urbano*. São Paulo: GEOUSP - Espaço e Tempo, nº 24, p. 109 - 123, 2008.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70, 2009, 200 p.

MANESCHY, Orlando. *A imagem e o desejo*. In: Interfaces: desejos e hibridizações na arte. Belém: EDUFPA, 2009.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. Belém: Ática, 4 ed., 1999.

ONU. Organização das Nações Unidas. *A ONU e a população mundial*. Disponível em: <<http://www.onu.org.br/a-onu-em-acao/a-onu-em-acao/a-onu-e-a-populacao-mundial/>> Acesso em: 03 mar. 2013.

PEREIRA, P. C. X. P. *Cidade: sobre a importância de novos modos de falar e pensar as cidades*. In: Bresciani, Maria Stella. Palavras da Cidade. Porto Alegre; UFRGS, 2001, p. 261-284.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 6ª reimpressão, 2004.

VEIGA, José Eli da Veiga. *Nem tudo é urbano*. Ciência e Cultura, ano 56, N. 2, abr.-jun. 2004, pp. 26-29

Recebido em 16 Nov 2018 | Aprovado em 04 Dez 2018

Simone de Oliveira MOURA

Mestre em Artes pelo PPGArtes da Universidade Federal do Pará (2013), Bacharel e Licenciada em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem pela Universidade da Amazônia (2005). É professora da SEDUC/PA. Foi docente da UNAMA de 2014 a 2018 e do PARFOR (UFPA/ARTES VISUAIS) de 2012 a 2015. Em 2013 foi Júri de Seleção e Premiação do já extinto 19º Salão Unama de Pequenos Formatos. Foi bolsista pesquisadora em Programas de Educação Patrimonial pelo Museu Paraense Emílio Goeldi. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Educação Patrimonial e Fotografia. E-mail: simoneoliver2@hotmail.com

Asas
da palavra

VOL. 15 | N. 2 | DEZ. 2018
ISSN 1415-7950

VER-O-PESO DA publicIDADE DE BELÉM COMO MARCA SIGNIFICANTE DE LUGAR*Luiz LZ Cezar Silva dos SANTOS***RESUMO**

O artigo tem por premissa fazer um estudo dos significantes e dos significados do mercado do Ver-o-Peso, um dos cartões-postais da cidade de Belém, através da análise do anúncio publicitário veiculado pela Prefeitura para comemorar os 400 anos de fundação da cidade. O estudo tem como foco a construção histórica de representações sociais, culturais, artísticas e políticas da imagem do Ver-o-Peso, desde sua fundação, em contraponto à publicIDADE governamental acerca deste, como reflexão sobre as representações construídas pelas mensagens comunicacionais sobre o mercado do Ver-o-Peso.

Palavras-chave: *Ver-o-Peso; publicIDADE; Belém; Propaganda; Marca.*

VER-O-PESO OF BELÉM'S publicITY AS A SIGNIFICANT PLACE'S BRAND**ABSTRACT**

The article has as premise to make a study of the signifiers and meanings of the Ver-o-Peso market, one of the postcards of the city of Belém, through an analysis of the advertisement published by the City Hall to commemorate the city's 400 years of founding. The study focuses on the historical construction of social, cultural, artistic and political representations of the Ver-o-Peso image, since its foundation, as a counterpoint to the government's publicity about it, as a reflection on the representations constructed by the communications messages on the market of the Ver-o-Peso.

Keywords: *Ver-o-Peso; publicITY; Belém; Advertising; Brand.*

VER-O-PESO de la publicIDAD DE BELÉM COMO MARCA SIGNIFICANTE DE LUGAR**RESUMEN**

El artículo tiene por premisa hacer un estudio de los significantes y de los significados del mercado del Ver-o-Peso, una de las tarjetas postales de la ciudad de Belém, a través del análisis del anuncio publicitario vehiculado por el Ayuntamiento para conmemorar los 400 años de fundación de la ciudad. El estudio tiene como foco la construcción histórica de representaciones sociales, culturales, artísticas y políticas de la imagen del Ver-o-Peso, desde su fundación, en contraposición a la publicación gubernamental acerca de éste, como reflexión sobre las representaciones construidas por los mensajes comunicacionales sobre el mercado del Ver-o-Peso.

Palabras clave: *Ver-o-Peso; publicIDAD; belén; publicidad; Marca.*

da palavra

VOL.15|N.2|DEZ.2018

ISSN 1415-7950

BEM-VINDO A “VER-O-PESO” DA publicIDADE

No passado, pensar e viver o cotidiano de uma cidade como Belém, a época do Grão-Pará, em plena *belle époque* mais amazônica que europeia, representada pela euforia da sociedade burguesa com os seus “barões do látex”, é também um período de efervescência econômica, material (produtos) e tecnológica (novidades), proveniente da extração e comercialização da borracha, produto comercial conhecido, então, como ouro negro e que marcou a publicIDADE de Belém entre metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Para Castro:

A Era da Borracha foi uma espécie de felicidade fundadora na mesma proporção, talvez, em que a perda, a queda, a débâcle, foram uma espécie de tristeza imutável – uma tristeza permanente, identificável com a própria experiência histórica. (CASTRO, 2010, p. 256)

Belém, denominada então de Grão-Pará, era uma cidade que vivia e respirava os ares do comércio da borracha e os negócios do látex, período histórico que proporcionou aos habitantes da região momentos de enorme euforia econômica, política, social e cultural. O que para Castro (2010, p. 181), “A cidade, elemento central de um discurso de poder, era o ponto de contato entre a floresta gigantesca, que fornecia riqueza, e o moderno, o novo, fornecido pelo resto do mundo”.

Dentro da moderna perspectiva histórica de “ver” a publicIDADE como se Belém fosse um anúncio a partir dos discursos construídos pela publicidade sobre a cidade, a partir de seus lugares e de seus espaços de convivência, principalmente, tendo como pano de fundo as mensagens governamentais que reclamam para a cidade de Belém e a região amazônica uma maior visibilidade nacional e mundial, e que, historicamente, só começou a acontecer com a exploração e comércio da borracha na região.

Somente com a extração e o comércio da borracha é que a região amazônica, e particularmente a cidade de Belém, passam a ser percebidas com maior intensidade nos destinos da nação brasileira e do mundo. A cidade de Belém, entre a sua fundação em 1616, passando pelo seu primeiro centenário e a primeira década do século XVIII, e chegando ao fim da monarquia brasileira, muito pouco mudou na sua geografia urbana e, consequentemente, no modo de vida da sua sociedade. Só a partir dos negócios gerados pela extração e produção da borracha é que a cidade começa a se desenvolver em uma progressão assombrosa sob todos os aspectos – intelectuais, materiais e econômicos. (SANTOS, 2011, p. 31-32)

E, ainda:

A borracha foi (e ainda é, às vezes) tema de uma extensa literatura amazônica, científica, pseudo-científica, literária e pseudo-literária, de propaganda e sub-propaganda, por ter sido, sem dúvida, a razão mais forte do bem e do mal acontecidos na região até os dias atuais, desde o início da era econômica que tem lugar assinalado na história brasileira. (BATISTA, 1976, p. 132).

Assim, em pleno auge do ciclo da borracha, no início do século XX, o Ver-o-Peso passou por significativas mudanças com a construção de um Mercado de Ferro e ampliação do antigo Mercado de Carne e construção do porto pelos ingleses. Vale ressaltar que:

A história do Ver-o-Peso está diretamente ligada à da cidade de Belém do Grão-Pará. Fundada em 1616, num promontório margeado pelo igarapé de nome Piri, que deságua na Baía do Guajará no ponto em que se vislumbra a desembocadura do caudaloso rio Guamá, logo nos primeiros tempos, no século XVII, a aldeia – referida como “cidade do

Pará” – cresceu em torno do Forte do Castelo, e do Colégio e Igreja dos Jesuítas, embrião da atual capital.¹

É das margens do Piri que saíam e chegavam todas as embarcações com destino à região amazônica, ao Brasil e ao mundo. O local, onde em 1688 seria criado por uma Provisão-Régia o Ver-o-Peso, nome que já era comumente usado pela população local. O Ver-o-Peso é a área que historicamente corresponde ao antigo e ao novo centro comercial da cidade de Belém.

Desde a fundação da vila, a boca do Igarapé do Piri tornou-se um ancoradouro ideal para os navios que se dirigiam para alto-mar ou para o Rio Amazonas. Em 1688, o cais passou a ser o local onde eram cobrados os tributos fiscais, destinados à Coroa Real e, depois, à Câmara de Belém. Nessa área funcionava a casa do Haver-o-Peso, onde o valor do imposto era acertado de acordo com o peso do produto, por isso, o Porto do Piri passou a ser popularmente chamado de Ver-o-Peso. (GERODETTI, CORNEJO, 2004, p. 224).

Durante o século XIX foi pelo porto que começou a comercialização da borracha com a exportação de toneladas e toneladas de látex para todos os cantos do mundo, e as transformações ocorridas na área e nos espaços públicos do porto de Belém, são mudanças percebidas tanto pelos moradores quanto pelos viajantes que circulavam pela cidade.

O movimento do porto da capital do Pará é animado por grande movimento de vapores e embarcações de vela, pertencentes à navegação interna e transatlântica. Belém sustenta activas e importantes relações commerciaes com diversas praças do Império, da America e da Europa. (OURIQUE, 1908, p. 30)

O mercado do Ver-o-Peso (Figura 1) era e ainda é o coração pulsante do encontro entre o rio e a cidade; nele encontramos um universo de mercadorias, de gente, de histórias, de imaginários. Ele também serve como um indicador das mudanças arquitetônicas e das ações transformadoras dos governantes sobre o espaço público da feira e do mercado que compõem o complexo do Ver-o-Peso:

Em substituição às precárias docas do Ver-o-Peso, do Reduto e de Souza Franco, foi elaborado, em 1897, um projeto de construção do novo porto de Belém, para dotar a cidade de um moderno porto para atender à crescente exportação de borracha da região. (SANTOS, 2011, p. 242)

A construção do porto de Belém, nos moldes de como é hoje, foi autorizada pelo Decreto nº 5.978, de 18 de abril de 1906, e pelo Decreto nº 6.283, de 20 de dezembro de 1906, que aprovou o funcionamento da *Port Of Pará Co.*, como concessionária do porto, uma empresa de capital privado pertencente ao engenheiro americano Percival Farquhar. Historicamente, o Ver-o-Peso já passou por mais de uma dezena de reformas e mudanças na sua estrutura original e consequentemente nos seus espaços de uso. Este mesmo cenário, o Ver-o-Peso, é utilizado continuamente como imagem de cartão-postal da publiCIDADE de Belém mas, ao mesmo tempo, também serve de referência política como símbolo de reclamações da população da cidade contra problemas administrativos dos governantes locais.

A publiCIDADE DE VER-O-PESO DE UM CARTÃO-POSTAL DE BELÉM

A cidade de Belém, diariamente, por meio do mercado do Ver-o-Peso, fervilha com as novidades que chegam do estrangeiro, mercadorias

¹ Disponível em <http://www.ufpa.br/cma/verosite/historico.html>. Acessado em 15 jan.16.

trazidas pelos barcos, navios e vapores que entram e saem do porto. E, é deste ponto pulsante do coração da cidade que adentram as novas ruas, travessas e avenidas que vão compor a área do comércio, com suas lojas, depósitos e diversos estabelecimentos comerciais.



Figura1: Cartão Postal do Ver-o-Peso editado por volta de 1910
Fonte: Livro Lembranças do Brasil: as capitais brasileiras nos cartões postais e álbuns de lembranças. (2004).

O cartão-postal (Figura 1) nos remete ao ano de 1910, ano de sua publicação. Nele podemos perceber a movimentação de pessoas, de mercadorias e de barcos no mercado do Ver-o-Peso: “O Ver-o-Peso era muito mais que um porto, já que em torno das muralhas da doca acontecia uma feira a céu aberto, com uma balbúrdia de gente e produtos de toda espécie onde eram vendidos artesanato popular, flores, ervas e frutas.” (GERODETTI; CORNEJO. 2004, p. 224).

Todas estas novidades cosmopolitas proveniente dos frutos da riqueza do látex dão à cidade de Belém ares de cidade europeia com a abertura de *boulevards*, enormes vias que cortam, em todos os sentidos, a paisagem urbana da cidade:

O que obrigou as administrações públicas do período a instalar novos serviços em Belém – os esgotos, a iluminação a gás e a rede de transportes públicos, com os ônibus puxados a cavalo e, posteriormente, elétricos –, como também incluir na cidade novos logradouros públicos (praças e parques), principalmente nas ruas e travessas que compõem toda a área do comércio: as ruas Santo Antonio, João Alfredo e 16 de Novembro, e a Avenida Boulevard Castilho França, que corre paralela ao cais do porto de Belém. (SANTOS, 2011, p. 244)

Mas também encontramos nos jornais da época da borracha críticas contra os governantes da cidade, como podemos perceber na ilustração intitulada *Cidade do Lixo A Cidade de Belém* (Figura 2), publicada em página inteira no jornal *Vida Paraense*, em 20 de novembro de 1883. Ilustração dedicada como um “quadro oferecido a illustrissima camara”. Na imagem, encontramos a

presença dos urubus, um dos símbolos, até hoje, do mercado do Ver-o-Peso, em Belém. A referida imagem também serve como contraponto à ideia de cidade *belle époque* divulgada pelos jornais e governantes da época.



Figura 2 Ilustração – Cidade do Lixo.

Fonte: Jornal Vida Paraense, publicado em 20 de novembro de 1883 (BIBLIOTECA PÚBLICA ARTHUR VIANNA, 2006-2009).

A ilustração publicada no jornal apresenta a imagem de uma mulher encostada em uma mureta em um lugar que lembra o espaço do Ver-o-Peso, às margens da baía do Guajará, na cidade de Belém. A imagem apresenta distinta dama de vestido branco totalmente sujo, com os cabelos desarrumados, mas usando braceletes e um colar ao pescoço, segurando-se na mureta como que observando altivamente a situação do lugar; está com o pé direito pisando sobre um ataúde, que serve como símbolo do enterro da administração municipal, ou ainda, quem sabe simbolizando a caixa de Pandora com os segredos da administração municipal da cidade. Ela não está descalça, mas sim tem os pés protegidos por uma sapatilha.

Ao seu lado esquerdo, encontram-se na mureta dois urubus, um olhando para o outro e um terceiro de costas para os dois; abaixo da mureta encontramos mais dois urubus comendo a carniça e, sobrevoando o céu, mais seis urubus. O referido pássaro é um dos símbolos do cartão-postal que é o Ver-o-Peso. O Urubu do Ver-o-Peso tem a cabeça depenada e um pouco rugosa. Por ser uma ave de rapina, tem o modo necrófago de alimentação, ingerindo carniças, carcaças, nervos, frutas e matéria em decomposição. Uma das espécies mais conhecidas é o urubu-de-cabeça-preta (*Coragyps atratus*). Do latim *Atratus* = vestido de preto, vestido de luto, mas seu nome científico vem do grego *korax* = corvo; e *gyps* = abutre. Conta a lenda popular que a espécie de Urubu que vive no Ver-o-Peso é de uma espécie rara que gosta de bagunça e de sujeira.

O abutre real, devorador de entranhas, é um símbolo de morte entre os maias (METS). Mas, por alimentar-se de corpos em decomposição e de imundícies, também pode ser considerado um agente regenerador das forças vitais contidas na decomposição orgânica e em resíduos de todo tipo, ou seja, um purificador, um mago que garante o ciclo da renovação, transmutando a morte em nova vida. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 9)

A descrição acima tem relação com a imagem que aparece ao lado direito “Dama na Sujeira”, ao nos deparamos com a simbolização popular da morte: esta apresenta-se vestida com seu capuz e carregando na mão direita sua foice, instrumento de morte na qual se encontra a inscrição “Febre Amarela”, a doença que ceifou milhares de vidas na cidade e no país até a descoberta de sua cura. Na ilustração não dá para perceber se a morte está saindo ou entrando no esgoto da rua que fica em frente ao *Hotel Frege*. Aqui cabe uma observação sobre o sugestivo nome do Hotel: “*Frege*”, que significa coisa ruins, de má aparência, ou ainda, restaurante de segunda classe. Um nome bastante apropriado para os significados expostos na ilustração em questão. Podemos perceber na relação dialógica das duas peças (imagens), o cartão-postal e a ilustração, que ambas exibem uma relação significativa com seus elementos tangíveis (as velas, os barcos, a sujeira, a morte, os urubus), signos perceptíveis que nos remetem aos significados, aos conceitos imagéticos do mercado do Ver-o-Peso e sua representação urbana para a cidade de Belém.

A publicIDADE ILUSTRATIVA DO “VEROPA”

O Ver-o-Peso com o passar dos anos torna-se um símbolo da publicIDADE de Belém, um símbolo em todas as dimensões: social, cultural, artística, política e econômica. Historicamente, muitos artistas, escritores e músicos utilizaram como material criativo as cores, o linguajar, as belezas, a feiura e as mazelas da feira, do mercado e do porto de um dos cartões-postais de Belém. (GERODETTI; CORNEJO, 2004, p. 224). E mais ainda:

O Ver-o-Peso era muito mais que um porto, já que em torno das muralhas da doca acontecia uma feira a céu aberto, com uma balbúrdia de gente e produtos de toda espécie, onde eram vendidos artesanato popular, flores, ervas e frutas. (GERODETTI; CORNEJO, 2004, p. 224).

Nos tempos atuais, “Veropa” é uma expressão popular utilizada para denominar a feira do Ver-o-Peso. Mas a grafia Ver-o-Peso é comumente a mais utilizada, principalmente, nas manifestações artísticas e culturais sobre este histórico espaço urbano da cidade. Como no poema *Ver-O-Peso* de João de Jesus Paes Loureiro, publicado no livro *Altar em Chamas* (1983, p. 89).

Lama.

O anti-cartão-postal do Ver-o-Peso.

E, no entanto, vida.

A vida mais original, porque negada.

Ver-o-Peso.

Porto em que aporta uma cidade:

barca barroca.

com mastros de cimento armado.

Ou no curta-metragem *Ver-o-Peso*² (Figura 3) de 1984, produção paraense com a direção de Januário Guedes, Sônia Freitas e Peter Roland, que, intitulado *Ver-o-Peso*, traz uma representação onírica do cotidiano das pessoas que vivem, trabalham e andam pelo mercado ao narrar as andanças de um mendigo filósofo o dia a dia da maior feira livre da América Latina.

O mercado do Ver-o-Peso também serve de cenário para a tradicional peça teatral “Verde Ver-o-Peso” (Figura 4), que vem sendo encenada há mais de 30 anos pelo Grupo Experiência. A peça é uma sátira aos costumes dos frequentadores da feira popular, no mercado e, dentre as personagens, encontramos as vendedoras de ervas, os turistas, os vendedores ambulantes e dois urubus que representam a ave símbolo do Ver-o-Peso.

² Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4w5p2r_MM78



Figura 3 Frames do curta-metragem Ver-o-Peso.

Fonte: Montagem do autor a partir do curta disponível no Youtube (02/2016).



Figura 4: Imagens da peça de teatro Verde Ver-o-Peso.

Fonte: Montagem do autor a partir de fotografias disponíveis na web (03/2016).

Cotidianamente é público e notório que a publicidade como atividade econômica também tem a função de informar os consumidores sobre todas as novidades que acontecem na cidade, as mudanças no comércio (inauguração de estabelecimentos comerciais), e no âmbito governamental/político as modificações nos espaços urbanos públicos; ou seja, todas as mudanças presentes na vida cotidiana da cidade devem ser anunciadas, propagandeadas.

No anúncio publicitário da Prefeitura de Belém (Figura 5), comemorativo dos 400 anos da cidade, temos uma antiga fotografia em preto e branco do Mercado de Peixe do Ver-o-Peso, onde aparecem os mais diversos tipos humanos posando para a foto, e, logo abaixo, uma fotografia atual colorida, produzida no mesmo local, com diversas pessoas de camisa amarela (cor da atual gestão municipal), com certeza figurantes pagos para participar da mensagem publicitária:

A cidade moderna corresponde a esse magma alegórico de referências: rótulos, designs, espectros, desejos, formas, fórmulas – alegorias, enfim, que, como uma linguagem universal, a linguagem do capitalismo, pairam sobre a cidade. (CASTRO, 2010, p. 91)

Outro ponto a ser ressaltado na peça publicitária em questão é o salto histórico com relação à imagem e às historicidades relacionadas ao local apresentado na imagem, o mercado do Ver-o-Peso, considerado um dos cartões-postais da cidade, porque Belém, como cidade, tem diversas histórias contadas, recontadas, recriadas, modificadas, de forma oficial ou não. Ou seja, segundo Lefebvre (2001, p. 52), “A cidade tem uma história; ela é obra de uma história, isto é, de pessoas e de grupos bem determinados que realizam essa obra nas condições históricas”.



Figura 5 Anúncio Prefeitura de Belém 400 anos.

Fonte: Fascículo da Coleção Belém 400 anos de 1616 a 2016, no Jornal O Liberal, em 12/01/2016.

texto do anúncio afirma:

A Prefeitura está escrevendo uma nova página da história de Belém. Uma página que começou a ser escrita lá atrás, com muito trabalho e ações comprometidas com o futuro da cidade, sem esquecer do seu passado.

A responsabilidade é ainda maior numa Belém que completa 400 anos de muitas conquistas, mas que tem também desafios comuns a toda grande metrópole.

Construir esse futuro de mais mobilidade, educação, preservação do patrimônio, respeito ao meio ambiente, além dos 3 “S” de Saúde, Saneamento e Segurança, é um desafio e um compromisso que a Prefeitura cumpre todos os dias. E todos os dias assiste, com você, Belém conquistar o respeito e a admiração do Brasil e do mundo, pela sua cultura, sua música, sua gastronomia.

O aniversário de Belém não é só um ponto de partida, é um marco para a cidade que todos nós, com muito orgulho, queremos e estamos construindo juntos, do jeito certo. Uma cidade mais bonita, mais humana e mais feliz.

Conforme o texto do anúncio, para a comunicação da Prefeitura de Belém, só pode ser feliz quem for “bonito”, esquecendo-se de como esse tipo de afirmativa que a vida urbana na cidade é composta de inúmeras nuances. Segundo Lefebvre (2001, p. 22), “A vida urbana pressupõe encontros, confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos (inclusive no confronto ideológico e político) dos modos de viver, dos ‘padrões’ que coexistem na Cidade”.

Historicamente os administradores municipais, estaduais e federais, a saber: prefeitos, governadores, presidentes e seus ministros de estado, além dos vereadores, deputados estaduais e federais, senadores, sempre que podem fazer uso dos monumentos e espaços públicos reconhecidos da cidade para anunciar suas “façanhas” administrativas e políticas. E o Ver-o-Peso reconhecido como um dos principais cartões-postais de Belém não foge a regra, tanto que a fotografia produzida para o anúncio comemorativo dos 400 anos de Belém, os figurantes vestem camisas amarelas, por coincidência a cor oficial do partido do Prefeito, o PSBD – Partido da Social Democracia Brasileira.

O anúncio comemorativo dos 400 anos foi criado pela agência paraense de Publicidade *Griffo* e veiculado na quarta capa da coleção *Belém 400 anos de 1616 a 2016*, editada pela *RM Graph Ltda.* e publicada em fascículos, dezoito ao total, encartados no jornal *O Liberal*. Contudo, a peça publicitária não traz nenhuma indicação, como determina a Lei, de quem são as fotografias utilizadas no material de divulgação.

Outra questão levantada no aniversário dos 400 anos de Belém é a proposta de mais uma reforma, apresentada pela administração municipal, para o complexo do Ver-o-Peso. O complexo é composto por duas feiras (Feira do Açaí e a Feira do Ver-o-Peso), uma doca de embarcações (Doca do Ver-o-Peso), dois mercados (Mercado de Carne e Mercado de Peixe), duas praças (Praça do Pescador e Praça do Relógio), e o prédio do Solar da Beira. Historicamente, temos a reforma realizada no governo Alacid Nunes, em 1968; a da gestão Almir Gabriel, em 1980, que padronizou as barracas, ampliou e reordenou a feira principal, e reconfigurou a Feira do Açaí e propiciou a desobstrução da Ladeira do Castelo; na administração do prefeito Edmilson Rodrigues, em 1999, a reforma de toda a feira durou quatro anos. E a proposta de mudanças da atual administração municipal do prefeito Zenaldo Coutinho (2016).

É oportuno frisar que devemos levar em consideração a importância do Ver-o-Peso para a história da cidade de Belém tanto quanto ao seu valor como Patrimônio Cultural Material (paisagem urbana, composta pelo casario, vias, quarteirões, lotes, praças e demais logradouros do entorno), quanto,

fundamentalmente, relação ao Patrimônio Cultural Imaterial que compõem o espaço social do Complexo, como forma de valorização e preservação das práticas, das expressões culturais e das relações sociais entre os indivíduos que frequentam o Ver-o-Peso e nele trabalham e vivem.

VER-O-PESO DA publiCIDADE

A utilização da fotografia, do cartão-postal, do poema, do curta-metragem, da ilustração e do anúncio publicitário, todas as peças (imagens/objeto) sobre a temática do mercado do Ver-o-Peso dão ao referido espaço urbano da cidade um significante que representa para nós leitores o elemento tangível, perceptível, material do signo. Todo o material apresentado imageticamente neste trabalho nos remete a alguns dos milhares de conceitos que podemos auferir do Ver-o-Peso, ou seja, são inúmeros os significados e abstrações que podemos vislumbrar ao lugar Ver-o-Peso no cenário urbano da publiCIDADE de Belém. A memória imagética de Belém não seria completa se a imagem do Ver-o-Peso não fizesse parte da publiCIDADE, já que o referido monumento do espaço urbano é hoje considerado mais do que um simples mercado, um porto, uma feira livre, um espaço econômico de comercialização dos mais diversificados produtos: transfigurou-se num espaço social das mais diversas práticas culturais e simbólicas do cotidiano da cidade de Belém do Grão-Pará, a cidade das Mangueiras.

Devemos ter em mente que, segundo Paiva (2004, p. 46), “nem a imagem que pretendeu ser a mais fiel das cópias de uma realidade qualquer jamais o será, assim como acontece com qualquer interpretação historiográfica”. Portanto, nunca uma análise histórica poderá ser taxativa, como algo definitivo, acabado, absoluto, pelo simples motivo de que as versões históricas são filhas do tempo. Não é à toa que épocas diferentes podem ler a mesma imagem (e apresentamos várias imagens neste trabalho) de maneiras completamente diversas. E a escolha das imagens a serem utilizadas traz sempre a parcialidade, fruto das escolhas do pesquisador, o que pode gerar visões diferenciadas e olhares particulares sobre uma mesma imagem/objeto. Isso porque, segundo Paiva (2004, p. 54), “fontes e versões carregam em si temporalidades distintas, porque são construídas e reconstruídas a cada época”. Desse modo, as mesmas fontes podem ser lidas diferentemente em cada época, por cada pesquisador, de acordo com os seus valores, suas preocupações, seus gostos, suas preferências.

Então, o uso de imagens citadinas que nos remetem à publiCIDADE de lugares reais e imaginários que compõem o espaço urbano é um direito à cidade, já que o “tecido urbano” não se limita à sua morfologia: é também, como já afirmado anteriormente, um “modo de viver”. Portanto, apoiados nas palavras de Lefebvre (2001, p. 62), apresentamos uma proposta de uma definição de cidade “como sendo projeção da sociedade sobre um local” (no nosso caso o Ver-o-Peso), isto é, “não apenas sobre o lugar sensível como também sobre o plano específico, percebido e concebido pelo pensamento, que determina a cidade e o urbano”.

Desse modo, as imagens utilizadas (fotografia, cartão-postal, poesia, curta-metragem, ilustração, anúncio publicitário) publicadas e veiculadas, cada uma a seu tempo, nos periódicos (jornais) das épocas estudadas, leva-nos a afirmar que aquelas servem como documentos desse momento (tempo e lugar) da cidade de Belém – uma vida citadina, com seus hábitos, costumes e histórias. Dessa forma, ao lermos as entrelinhas das mensagens aqui apresentadas, com seus significantes e significados, podemos conhecer e entender um pouco dessa trajetória dos quatrocentos anos de história da cidade de Belém, por meio de um dos seus maiores cartões-postais: o Ver-o-Peso.

REFERÊNCIAS

BATISTA, Djalma. *O Complexo da Amazônia: análise do processo de desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Conquista, 1976.

CASTRO, Fabio Fonseca de. *A cidade Sebastiana*. Era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade. Fabio Fonseca de Castro. Belém: Edições do Autor, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 12º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

GERODETTI, João Emílio. CORNEJO, Carlos. *Lembranças do Brasil: as capitais brasileiras nos cartões postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Solaris Edições Culturais, 2004.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. *Altar em chamas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

OURIQUE, Jacques. *O Estado do Pará na Exposição de 1908*. Rio de Janeiro: Leuzinger, 1908.

PAIVA, Eduardo França. *História & imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SANTOS, Luiz Cezar S. dos. *publiCIDADE belle époque: A mídia impressa nos periódicos da cidade de Belém entre 1870-1912*. Tese de Doutorado apresentada no programa de pós-graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUC, 2011.

SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DO PARÁ. *Jornais Paroaras-Catálogo*. Belém do Pará: Secult, 1985.

Recebido em 07 Nov 2018 | Aprovado em 04 Dez 2018

Luiz LZ Cezar Silva dos SANTOS

Pós-Doutor em Comunicação e Consumo pelo PPGCOM/ECA/USP. Doutor em História pela PUC/SP. Mestre em Estudos Literários pela UFMG. Graduado em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda - pela UFPA. Docente do curso de Publicidade e Propaganda e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia – PPGCom/Facom/ILC/UFPA. Diretor Norte da Associação Brasileira de Pesquisadores em Publicidade - ABP2. Autor dos livros: “Sempre Coca-Cola: isso é que é sabor de modernidade” e “publiCIDADE na Belém da belle époque entre os anos de 1870 e 1912”. E-mail: lzcezarpp@gmail.com

“DO DIÁRIO EM PARIS” E “DO DIÁRIO EM PARIS-III”, DE GUIMARÃES ROSA: A LÍNGUA FRANCESA EM IMAGENS POÉTICAS.

*Fabício Lemos da COSTA
Sílvia Augusto de Oliveira HOLANDA*

RESUMO

Este artigo tem como objetivo refletir sobre a presença da língua francesa em “Do Diário em Paris” e “Do Diário em Paris-III”, narrativas do livro *Ave, Palavra*, do escritor João Guimarães Rosa, publicado pela primeira vez em 1970. Para isso, abordaremos a língua francesa sob a perspectiva das imagens poéticas ao longo do texto, cujas construções colocam-se entre o cotidiano de Paris e as metáforas do “*lieu*”. Assim, nossa reflexão dar-se-á em torno das metáforas, tal como aparecem na narrativa roseana, desenvolvendo-se em breves frases, assim como no poema final, elaborado em francês, dividido em cinco estrofes, totalizando dezoito versos. Nesse sentido, propomos uma leitura do “diário” a partir de suas construções poéticas, as quais nascem do cotidiano da cidade, demarcadas em nomes de ruas, estações de trem, paisagens e relações sociais.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; *Ave, Palavra*; *Do Diário em Paris*; *Do Diário em Paris-III*; Língua Francesa.

“DO DIÁRIO EM PARIS” ET “DO DIÁRIO EM PARIS-III”, DE GUIMARÃES ROSA: LES IMAGES POÉTIQUES DANS LA LANGUE FRANÇAISE

RÉSUMÉ

Cet article nous permet de nous interroger sur la présence de la langue française dans le “Do Diário em Paris” et “Do Diário em Paris-III”, récits du livre *Ave, Palavra*, de l’auteur Guimarães Rosa, publié pour la première fois en 1970. Tout au long du texte, nous étudierons la langue française à travers l’usage de l’image poétique, dont les constructions nous imergent dans le quotidien de Paris et ses métaphores de lieu. Nous articulerons ensuite notre réflexion autour des métaphores rencontrées dans le récit de Guimarães Rosa, développé à partir de courtes phrases, comme par exemple dans le dernier poème écrit en français et divisé en cinq strophes pour un total de dix-huit vers. Dans ce contexte, nous proposerons une lecture du texte ayant pour origine ses constructions poétiques, lesquelles sursissent du quotidien de la ville, au détour des rues, gares, paysages et relations sociales.

Mots-Clés: Guimarães Rosa; “*Ave, Palavra*”; “*Do Diário em Paris*”; “*Do Diário em Paris-III*”; Langue Française.

OF GUIMARÃES ROSA’S “DIÁRIO EM PARIS” AND “DIÁRIO EM PARIS-III”: THE FRENCH LANGUAGE IN POETIC IMAGES

ABSTRACT

This article aims at reflecting upon the presence of French language in João Guimarães Rosa’s narratives entitled “Do Diário em Paris” and “Do Diário em Paris-III”, from his book, *Ave, Palavra*, published for the first time in 1970. Thus, the French language will be approached from the poetic images in the text, whose constructions are built amidst Paris daily life and the “*lieu*” metaphors. Therefore, the present reflection happens within these metaphors as they appear in Rosa’s narrative, developing into short sentences as in the final poem, written in French, divided in five strophes, in a total of eighteen verses. Thusly, the work is highly recommended from its poetic keys, which happen in the city’s daily routine, branded on street’s names, train stations, landscapes and social relations.

Keywords: Guimarães Rosa, *Ave, Palavra*, “*Do Diário em Paris*”, “*Do Diário em Paris-III*”, French Language.



da palavra

VOL.15|N.2|DEZ.2018

ISSN 1415-7950

AVE, PALAVRA: UMA INTRODUÇÃO

“La métaphore a un pied dans chaque domaine.”

Paul Ricœur

*Ah, parmi ces durs rêves
J'aimerais aimer.*

Guimarães Rosa

1 Cf. Coutinho, 2013, p. 50: “Ave, Palavra é a reunião de 55 textos literários definidos pelo autor como miscelânea. São poesias, máximas, notas de viagem e fragmentos de um diário, a maioria deles publicados em jornais e periódicos brasileiros no período de 1947 a 1967. O livro inclui ainda cinco ensaios curtos, acrescentados no final pelo editor, que estavam destinados a integrar um volume à parte, com o título de ‘Jardins e Riachinhos’.”

2 As funções diplomáticas de Guimarães Rosa, assim como sua disciplina em anotar tudo que se via, fizeram-no um autor/ acumulador de paisagens e acontecimentos, os quais se desenvolviam, futuramente, em “estórias”. Cf. Fantini, 2003, p.50: “As pesquisas de que Guimarães Rosa vinha se ocupando desde a infância- seja pela curiosidade natural, seja pela necessidade de reabastecer suas fontes, seja pela exigência de suas funções diplomáticas, ou pelo exercício de aprimorar seus instrumentos estéticos- permeiam uma obstinada vontade de aprender, renovar a si mesmo e ao mundo, além do empenho quase oracular em inventariar material para uma virtual utilização futura.”

3 Cf. Coutinho, 2013, p.23: “Os procedimentos empregados por Guimarães Rosa para revitalizar a linguagem narrativa são muitos e variados e se estendem do plano da língua stricto sensu ao discurso narrativo.”

4 Todas as citações de “Do Diário em Paris” se referem a essa edição (6ª ed.) e serão indicadas pela abreviatura DDEP, seguida do número da página.

5 Todas as citações de “Do Diário em Paris-III” se referem a essa edição (6ª ed.) e serão indicadas pela abreviatura DDEP-III, seguida do número da página.

6 Após essa citação de “Do Diário de Paris” no corpo do texto, utilizaremos a abreviatura DDEP.

7 Após essa citação de “Do Diário de Paris- III” no corpo do texto, utilizaremos a abreviatura DDEP-III.

*Ave, Palavra*¹, de João Guimarães Rosa, foi publicado pela primeira vez em 1970, pela editora José Olympio, organizado por Paulo Rónai. É considerada uma obra póstuma do autor mineiro, constituindo-se de cinquenta e quatro narrativas, elaboradas em variados temas, como textos de caráter filosófico, registros de viagens², espécies de “diários”, crônicas circunstanciais e descrições poéticas de paisagens e momentos. A obra, caracteriza-se como uma miscelânea, cujos textos, em sua maioria, são frutos de contribuições em jornais, de maneira descontínua e esporádica. *Ave, Palavra*, carrega seu sentido e valor no conjunto na obra do autor de Cordisburgo, isto é, a saudação à palavra, à invenção e à experimentação da linguagem, elementos tão notáveis na ficção de Rosa. Eduardo F. Coutinho em *Grande Sertão: Veredas. Travessias*, ressalta:

O segundo livro [Ave, Palavra] reúne 37 textos, por ele considerados definitivos, sobre assuntos variados (notas de viagem, diários, poesias, contos, flagrantos, reportagens poéticas e meditações) publicados também na imprensa, no período de 1947 a 1967, além de outros trezes em que ele começara a trabalhar para esse volume, quatro dos quais inéditos. Foram acrescentadas ainda cinco crônicas, quatro das quais já publicadas, que fariam parte de outro pequeno livro, Jardins e Riachinhos. (COUTINHO, 2013, p. 16-17)

Ave, Palavra incorpora a experimentação³ da linguagem em sua relação com o cotidiano, em breves flagrantes da vida, as quais são visualizadas pelo autor, e devolvidas em imagens poéticas. A palavra dá-se em ligação com a poesia, é onde “jorra” as imagens circunstanciais e episódios da própria vivência de Guimarães Rosa no Brasil e no exterior, como é possível verificar no seguinte trecho: “Em compensação, hoje às 8 e 45, na Gare de l’Est, onde fui esperar amigos vindos do Expresso-do-Oriente, vi chegar uma mulher, bonita como ninguém nunca viu” (DDEP, p. 117)⁴. Atentemos para outro fragmento: “28-VIII-49- Vim até ao fim da linha 9 do metrô, à Mairie de Montreuil” (DDEP-III, p. 336)⁵.

Em *Ave, Palavra*, é possível perceber as experiências do autor no exterior. Guimarães Rosa, diplomata pelo Itamaraty, transportou suas impressões e reflexões a partir de relações em escritura diplomática com outras culturas e línguas, como é o caso da língua francesa em textos que serão objetos de análise nesse estudo: *Do Diário de Paris*⁶ e *Do Diário de Paris-III*⁷. Os “diários” são constructos de passagens por Paris, em referência à restaurantes, metrô, nomes de ruas, assim como em anúncios, revestindo-se de imagens representativas da *poiesis*, isto é, da produção de uma realidade mais poética, nascidas da vida comum parisiense, como fez Charles Baudelaire. Segundo Walter Benjamin: “Com Baudelaire, pela primeira vez, Paris torna-se objeto de poesia lírica. Esta poesia não é uma arte local, mas, ante o olhar do alegorista que toca a cidade, o olhar do estranho” (BENJAMIN, 2002, p. 699).

DIÁRIOS EM PARIS: LÍNGUA FRANCESA, “LIEU” DO COTIDIANO E DA DIPLOMACIA:

DDEP e DDEP-III desenvolvem-se em uma espécie de diplomacia entre línguas, lugar onde convive a língua portuguesa, em maior parte, a língua francesa e breves palavras em grego moderno. A língua francesa nos diários mencionados, aparece em variados tipos de discursos, como em informações de ruas, poemas e anúncios, por exemplo. Vejamos um trecho que demonstra o francês em situação cotidiana: “Todo mundo se evade. Lucy partiu de avião para o Brasil, levando na lapela um *cyclamen des bois*” (DDEP, p. 117). Como vemos, o discurso emerge da necessidade pragmática de mencionar um fato real em anotação de diário, mas a partir da imagem, cria-se também qualquer possibilidade de pensar o poético, em que a realidade comum, carregar um “*cyclamen des bois*”, excita em nosso pensamento, fazendo-nos aguçar, inclusive, a curiosidade daquele fato, o motivo e suas relações com situações anteriores, por exemplo. Verifiquemos outro trecho:

S.D. explica-me suas cores, as que devem esperar na paleta: preto (noir d’ivoire), branco (blanc d’argent), vermelho de Veneza ou ocre rubro; ocre amarelo-de-cádmio, médio. Para a paisagem as mesmas, mais: azul de cobalto e terra de Siena.

Novas, sim, são as que a moda acende e que se impõe nos figurinos: azul-vitral, azul-andorinha, verde-cacto, azul François Ier., rouge vin d’Arbois, gris nuage, violet Monsignor, miel blond. (DDEP, p. 118).

O fragmento acima demonstra como o uso da língua nasce do cotidiano ou de qualquer impressão do autor em relação à paisagem, bem como revela a necessidade do uso de tais imagens em francês, como nos fragmentos “noir d’ivoire”, “blanc d’argent”, “rouge vin d’Arbois”, “violet Monsignor” e “miel blond”. Além disso, arriscamo-nos a dizer que o discurso está ligado ao lugar, as cores que só podem ser transmitidas em sua língua original, não sendo possível, pois, transferir para sistemas semióticos em língua portuguesa, já que se trata de impressões cotidianas, ou seja, cores da paleta que serviriam para pintar ou capturar o “lieu” no interior da complexidade natural de Paris, como fica claro na ligação da cor e o objeto que a define. O diário de Guimarães Rosa é costurado na diplomacia, é o olhar do autor diplomático sob a cultura alheia, que ao exemplificar as cores em sua identidade semiótica, revela-se um absoluto espectador daquilo que se deve contemplar e expressar em poesia. Guimarães Rosa, em Paris, lembra-nos um atento poeta lírico na capital do capitalismo, como elabora Walter Benjamin em relação a Charles Baudelaire:

Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. A cada passo, o andar ganha uma potência crescente; sempre menor se torna a sedução das lojas, dos bistrôs, das mulheres sorridentes e sempre mais irresistível o magnetismo da próxima esquina, de uma massa de folhas distantes, de um nome de rua. (BENJAMIN, 1989, p. 186)

PARIS EM ANÚNCIO: METÁFORA E COTIDIANO:

Guimarães Rosa, nesse sentido, redimensiona o cotidiano para o diário, aliás comum em escrita que se pretende capturar a experiência do dia a dia, como um passeio em metrô parisiense. O autor mineiro, acostumado em capturar imagens dos gerais, “apanha” o poético em anúncios que se metaforizam e identificam a cidade no movimento do discurso pragmático da publicidade. Eis o anúncio: “le / rouge baiser / permet / le baiser...”

8 Cf. Coutinho, 2013, p. 22: Rosa definiu como uma de suas principais metas a tarefa de revitalizar a linguagem com o fim de fazê-la recobrar sua poiesis originária e atingir o leitor, introduzindo-o à reflexão”

(DDEP, p. 119). O texto detectado pelas lentes do artista não poderia passar despercebida, passa-se, imediatamente, pelo filtro da poesia⁸, onde a metáfora começa: “_No metrô, em vermelho, este anúncio, que é Paris e é um poema.” (DDEP, p. 119). Vejamos o anúncio:



Figura 1: Original “Le rouge baiser”, de Rene Gruau (1949).

Disponível em: <https://vepca.wordpress.com/tag/perfume/>. Acesso em: 17 de setembro de 2018.

O anúncio, como anuncia Rosa, é um poema, porque transborda e revela a cidade, num estado que se dá em contato com suas formas, movimentos e relações: “la lumière de la ville”. A metáfora, por ora, desenvolve-se em estranhamento, pois emerge do pragmático, em discurso pronto e que se renova em dados novos, em metáfora que salta diante dos olhos, num “lampejo” de demonstração elegante, isto é, daquilo que se vê no objeto, assim como não é superficial, mesmo carregando suas intersecções com o cotidiano e sua

repetição diante da publicidade, a qual é resgatada pelo autor/poeta como novidade, é o “arrancar as coisas de seu contexto habitual- normal com as mercadorias no estádio de sua exibição” (BENJAMIN, 1989, p. 163). Aristóteles sublinha em *Retórica*:

Por outro, às palavras, se formarem uma metáfora, conquanto esta não seja estranha (pois seria de difícil compreensão), nem superficial (pois não produz nenhuma impressão); finalmente, se ela fizer que o objeto salte ‘diante dos olhos’. Convém, pois, visualizar as coisas mais na sua realização do que na perspectiva de virem a realizar-se. (RETÓRICA, III, 10, 1410 b)

Nesse sentido, Paris é um poema, colocando-se em anúncio, perfaz-se em metáforas que são despertadas da cabeça atenta do artista, ocorrendo do discurso e em movimento que se faz em “traços” originais, longe, portanto, do simplesmente banal e comum, como fica evidente no trecho seguinte: “*Que nunca sejam triviais*”⁹ para mim os castanheiros.” (DDEP, p. 119). Tal procedimento é comum no poeta Charles Baudelaire, “Pertence à destruição dos contextos orgânicos na intenção alegórica” (BENJAMIN, 1989, p. 163). Paris, desse modo, é o lugar da tensão, ambiente da “enganadora transfiguração do mundo das mercadorias” (BENJAMIN, 1989, p. 163). Rosa, como fez Baudelaire, empreende o fazer poético na cidade, humanizando a mercadoria, poetizando a propaganda. Benjamin expõe:

O empreendimento de Baudelaire foi o de trazer à luz, na mercadoria, a aura que lhe é própria. Procurou, de uma maneira heroica, humanizar a mercadoria. Esse intento tem sua contrapartida na tentativa burguesa simultânea de humanizar a mercadoria de uma maneira sentimental: dar à mercadoria, como ao homem, uma casa. (BENJAMIN, 1989, p.163).

Vemos, pois, que a metáfora “le / rouge baiser / permet / le baiser...” (DDEP, p. 119), coloca-se na transferência de um discurso para outro, não apenas do nível da palavra, como define Aristóteles: “A metáfora é a transferência de uma palavra que pertence a outra coisa, ou do gênero para a espécie ou da espécie para o gênero ou de uma espécie para outra por analogia.” (POÉTICA, 1457 b). A metáfora em DDEP, “brota” do pragmático para “desembocar” em imagens poéticas. Paul Ricœur argumenta em *La Métaphore Vive*: “*Tous les autres usages (mots rares, néologismes, etc) dont la métaphore se rapproche sont donc eux aussi des écarts par rapport à l’usage ordinaire.*” (RICOEUR, 1975, p. 26). Para tanto, a escrita do diário dá-se em reflexão, na necessidade de “estar sozinho a bordo”, para que as metáforas se alonguem em possibilidades novas, para que sejam depois divulgadas ao público, em “inteira cinza” e “Oceano”:

...

Redigir honesto um diário seria como deixar de chupar no quente cigarro, a fim de poder recolher-lhe inteira a cinza.

...

O diário tem dois títulos: às vezes é “Nautikon”, às vezes “Sozinho a bordo”. Sozinho de verdade, não. Apenas, cada um de nós traz sua parte chão e uma outra oceano?

...

2-X- As sete sereias do longe: si mesmo, o céu, a felicidade, a aventura, o longo atalho chamado poesia, a esperança vendada e a saudade sem objeto. (DDEP, p.120).

CRIAÇÃO E RECRIAÇÃO: DIPLOMACIA EM DDEP e DDEP-III:

Em DDEP e DDEP-III, a língua francesa entra no processo de

⁹ O grifo é nosso.

criação/recriação por meio da experimentação, a qual em Guimarães Rosa, faz-se em destaque por meio dos neologismos, marca de criação do autor mineiro: “*Desentendo; espero. E ela parola, parla, lala*¹⁰, *guegreja, greciza, verso ou prosa, sem pausa.*” (DDEP, p. 120). E ainda: “28-VIII-49¹¹- Vim até ao fim da Linha 9 do metrô, à Mairie de Montreuil: Montreuil, Monterrel ou Monsterol, Monasteriolum.” (DDEP-III, p. 336). Como é possível perceber, no primeiro trecho de DDEP, Rosa elabora a recriação a partir do italiano, criação¹² realizada a partir do verbo “parlare”, em terceira pessoa do singular, “parla”, recriando em “lala”. Na sequência, temos um exemplo exímio de diplomacia entre línguas, como em “guegreja” e “greciza”, palavras de origem grega, fazendo-se referência à mulher¹³ que se apresenta ao autor, uma grega. Tal procedimento em Rosa, perpassa no plano da transculturação. Segundo Fantini: “A agência transculturadora caracteriza-se pela imediação entre diferentes instâncias culturais discursivas.” (FANTINI, 2008, p. 86).

Em DDEP-III, temos o francês no interior do processo de re(criação) e valoração de seu desenvolvimento como vocábulo, no qual o autor “brinca” em possibilidades, latinizando-a: “Montreuil, Monterrel ou Monsterol, Monasteriolum.” (DDEP-III, p. 336). Rosa explica no Prefácio “Hipotréllico”, de *Tutaméia*: “À neologia, emprego de palavras novas, chamava Cícero ‘verborum insolentia’. Originariamente, insolentia designaria apenas: singularidade, coisa ou atitude desacostumada, insólita; mas, como a novidade sempre agride, daí sua evolução semântica.” (ROSA, 2017, p. 94). Assim, os sistemas linguísticos nos diários, afirmam o caráter da convivência com o outro, como sublinha Marli Fantini em *Guimarães Rosa: Fronteiras, Margens, Passagens*: “A opção em conviver com diferentes sistemas culturais e linguísticos é endossada por esta afirmativa do narrador de *Grande Sertão: Veredas*: ‘Toda a vida gostei demais de estrangeiros’ (GSV, 107).” (FANTINI, 2008, p.88). Fantini comenta o gosto do personagem Riobaldo nos valores estrangeiros, o qual poderia servir de parâmetro no caso de DDEP e DDEP-III, já que estamos em análise de línguas que se inter cruzam no discurso do diário, numa pluralidade de culturas e formações. Ainda de acordo com Fantini: “a passagem de uma cultura à outra pode resultar em ganhos sem implicar necessariamente a perda prévia de componentes ou usos culturais.” (FANTINI, 2008, p. 86). Dessa forma, entendemos os trechos do diário, como possível locus de enunciação, de trocas simbólicas por sistemas linguísticos distintos.

LÍNGUA FRANCESA EM “POEMA DE CIRCUNSTÂNCIA”:

10 O grifo é nosso.

11 Indicativo de dia, mês e ano, respectivamente.

12 Cf. Lima, 1969, p. 75: “Constatamos, por conseguinte, que já ao nível da linguagem a invenção vocabular não é um artifício ou um luxo desnecessário, mas necessitada pela própria maneira escolhida de focar a sua matéria.”

13 Cf. DDEP, p.119: “Apresentaram-me a uma moça grega, que veio a Paris estudar cinema. Moça, digo, pela idade aparente. Porque é casada. Senhora Kórax, ou Hiérax, ou Skolópax; só sei que um nome de ave. Porém seu prenome é Ieoana.”

Ao final de DDEP, o diplomata escritor insere um “Poema de Circunstância”, escrito em língua francesa, desenvolvido, ao que indica no andamento do diário, do contato com a mulher grega: “Almoço com Ieoana, no ‘La Rotonde’, onde há comida basca e orquestra magiar” (DDEP, p. 121). O “Poema de Circunstância”, “brota”, como o título indica, do cotidiano, das circunstâncias do contato. Ei-lo na íntegra:

Poema de Circunstância

*Je m'en vais de Hellas
Mon bonheur aussi.*

*Nous nous en allons d'emblée
nous quittons l'Olympe aux nuages
de marécage et d'étain.
Mon bonheur, eh bien
on s'en va d'ici.*

*Dans mon sang une poussière de pierres
dans mon Coeur une griffe de lierre
des baisers bleus dans mon verre:
ah, parmi ces durs rêves
J'aimerais aimer.*

*Les cyprès sans ombres
les cyprès s'imposent
les lauriers moroses
les lauriers s'en vont.*

*Plus loin encore que moi
mon bonheur, eh bien. (DDEP, p.124)*

No que tange ao conteúdo do poema, como já dissemos, a circunstância encontra-se no centro da *poiesis*, constituindo-se como um “grand finale” de todo o diário, principalmente dos encontros proporcionados, indicadas em anotações, bem como o pensar ou estar “sozinho a bordo”. Na primeira estrofe, a voz poética declara a saída de “Hellas”, fazendo-se referência à Grécia, levando-se sua felicidade embora também. É importante ressaltar, que o texto pretende-se como um comentário de todo o diário. Sendo assim, devemos abordá-lo na conjuntura diária dos acontecimentos, como o título revela, são circunstanciais.

Na segunda estrofe, deixa-se o Olimpo, a montanha mais alta, morada de cristal dos deuses, para atingir e inserir-se nas “nuages de marécage et d'étain”, um lugar menos importante, considerando a escala de valor, mas que é a própria realidade, a felicidade em situação não confirmada, nunca atingida e plena: “mon bonheur, eh bien / on s'en va d'ici.”. A instabilidade da felicidade faz parte da temática roseana, colocada em evidência em diversos personagens de sua obra, como é o caso de *Grande sertão: veredas*. É o estado de ambivalência em que o homem sempre se encontra, questões recorrentes no sertão ficcional de Rosa. Luiz Costa Lima argumenta em *Por que Literatura*: “Em Guimarães Rosa o homem e a terra não são isto ou aquilo. São conjuntamente isso e aquilo, loucura e saúde, medo e coragem. Ambivalência. (LIMA, 1969, p.74). A felicidade no “Poema de Circunstância” existe no jogo da meditação, uma espécie de “camada do ser”, como propõe o próprio Rosa no Prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, de *Tutaméia*:

É o que mais se parece com a felicidade: um modo sem sequência, desprendido dos acontecimentos- camada do nosso ser; por ora oculta-fora dos duros limites do desejo e de razões horológicas. Não se imagina o perigo que ainda seria, algum dia, em alguma parte, aparecer uma coisa deveras adequada e perfeita. (ROSA, 2017, p.183).

E ainda:

A felicidade não se caça. Pares amorosos voltam às vezes a dado lugar; querendo reproduzir êxtases ou enlevos; encontram é desrequeado, discórdia e arrufo, aquele caminho não ia dar a Roma nenhuma. Outros recebem o dom em momentos neutros, até no meio dos sofrimentos, há as doses pausas de angústia. (ROSA, 2017, p.184).

Em relação à terceira estrofe, consideramos ser o “ponto alto” do poema, construída em belas metáforas: “Dans mon sang une poussière de pierres / dans mon Coeur une griffe de lierre”. A voz ficcional emaranha-se em imagens contraditórias, da fluidez do sangue e compacto do pó das pedras, metáfora enigmática e interessante, porque flui do estranhamento, como desenvolve Aristóteles, ao considerar aquilo que deve ser uma excelente

figura retórica: “É com efeito, a partir de bons enigmas que se constituem geralmente metáforas apropriadas. Ora, metáforas implicam enigmas e, por conseguinte, é evidente que são métodos de transposição.” (RETÓRICA, III, 2, 1405 b). Enumeremos outras metáforas de DDEP-III: “Também os defeitos dos outros são horríveis espelhos. / Os Santos foram homens que alguma vez acordaram e andaram os desertos de gelo. / Somos cegos transparentes. / Saudade é ser, depois de ter.” (DDEP-III, p.337-338).

Ainda na terceira estrofe, temos aquilo que parece ser o mote do poema: “J’aimerais aimer”, constituindo-se, pois, como um desejo, uma vontade ligada ao eu que se coloca em situação de “durs rêves”. Amar realiza-se na dificuldade, na idealização das partes, num estágio difícil, ideal, isto é, um platonismo do mundo das ideias, talvez explicativo para o comentário de Ieoana, a mulher grega, ao final do poema: “_ Ah, mon ami, vous êtes platonicien!” (DDEP-III, p.124). Nas duas últimas estrofes, temos outras bem elaboradas metáforas, agora com os “cyprès”, vegetação cultivada desde a antiguidade e que são típicas do mediterrâneo oriental. No “Poema de Circunstância”, os ciprestes, assim como o coração e o sonho, constituem-se em etapas de personificação, cujos sentimentos alargam-se no eu do poema, sendo tristes e necessários, como na imagem “les lauriers moroses”. Todos os sentimentos e impressões são circunstâncias e reflexões sob a paisagem: “Sim, é na ponte Neuf que o Sena é mais belo. Mas onde gosto mais dele é na Pont-au-Change.” (DDEP-III, p.124).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Língua Francesa em *Do Diário em Paris* e *Do Diário em Paris-III*, elabora-se no cotidiano da escrita do diário, reflexões que nascem do dia a dia do autor mineiro, seja refletindo a paisagem ou na conversa diária, um “rendez-vous” pela cidade parisiense, cujos encontros são “abastecedores” de imagens que convergem no poético. Paris e a língua, então, é o *corpus* da *poiésis*, fazendo-se como uma espécie de privilegiado “lieu” para o autor/diplomata. A cidade ao olhar do poeta emerge da poesia, encontrando-se em anúncios, pontes e estações. Paris é desenhada pelo artista, que a imagina em imagens e cores: “Para o escritor, também, de primeiro podia haver disso, nos pincéis: preto como azeviche ou a noite e fuligem, branco como alabastro ou a neve, vermelho como o fogo, rubis, amarelo açafrão, azul-céu. Hoje, porém, é azul ou verde ou vermelho, só, sem mais.” (DDEP, p.118). A língua Francesa em ambos os diários, coloca-se à disposição do “olhar atento” de Rosa, lugar que emana de pequenas situações da vida e experiências linguísticas do outro.

REFERÊNCIAS:

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX*. Tradução de Maria Cecília Londres. In: Teoria da literatura em suas fontes. Organização, Seleção e Introdução de Luiz Costa Lima. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, pp. 689-706.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. 3 v.

Editora, 2013.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa*. Fronteiras, Margens, Passagens. 2ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

LIMA, Luiz Costa. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.

ROSA, João Guimarães. *Ave, Palavra*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

_____. *Tutameia* (Terceiras Estórias). 10ª edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2017.

RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

Recebido em 02 Out 2018 | Aprovado em 21 Out 2018

Fabício Lemos da COSTA

Graduado e Licenciado em Letras-Língua Portuguesa pela UFPA-PA, Especialista em Produção de Material Didático e Formação de Leitores para a EJA pela UNIFAP-AP, Graduando em Filosofia pela UEAP-AP. E-mail: fabicio.lemos1987@yahoo.com.br.

Sílvio Augusto de Oliveira HOLANDA

Possui graduação em Letras (Português/Francês) pela Universidade Federal do Pará (1990), mestrado em Letras/Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (1994), doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (2000) e pós-doutorado em Estudos Românicos pela Universidade de Lisboa (2007). E-mail: cellip@hotmail.com.