



CIANTEC

2018

8ª EDIÇÃO

O R G A N I Z A Ç Ã O
Paulo Cezar Barbosa Mello



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE:
UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

UMA CRITICA CONTEMPORANEA EM DESENVOLVIMENTO

CIANTEC
2018

São Paulo
POMELLO DIGITAL
2018



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Coordenação e organização: Paulo Cezar Barbosa Mello

Desenvolvimento e produção: Pomello Digital

Projeto Gráfico: Pomello Digital

Comunicação Visual / Capa: Maria Bonita Lab



978-85-85409-00-5

Ficha catalográfica elaborada por Pomello Digital

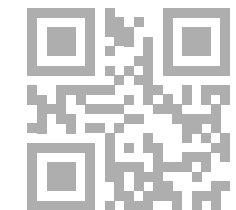
CIANTEC'18 - O Dogmático mercado de arte: uma crítica contemporânea em desenvolvimento -
Coordenação e organização: PC Mello. Clube Hebraica, SP, 2018.

301 Páginas

1. Arte. 2. Arte Educação. 3. Contemporaneidade. 4. Comunicação.

CDD - 700.105

Os textos aqui apresentados, sua ortografia, suas referências e desenvolvimento são de inteira
responsabilidade de cada autor / co-autor.



SUMÁRIO



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

ARTE VISUAL AFRO-BRASILEIRA, LEGITIMAÇÃO E CIRCULAÇÃO. ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA	7
EDUCAÇÃO ARTÍSTICA OU ARTE/EDUCAÇÃO NA AMÉRICA LATINA ANA MAE BARBOSA	12
A COLEÇÃO FRANCISCO MATARAZZO – CICCILLO E SUA TRAJETÓRIA ELZA AJZENBERG	18
¿EMBELLECER LA VIDA ES TAN SÓLO UNA APUESTA VISUAL? ARTE MURAL EN BOGOTÁ D.C. MARÍA MAGDALENA PEÑUELA	25
ENSINAR ARTE CONTEMPORÂNEA – COMO? PARA QUÊ? MARIA DE LOURDES RIOBOM	32
GRAFOS: UMA PROPOSTA PLÁSTICA CAROLINA VIGNA PRADO	39
O ARTISTA COMO MARCA NO ÂMBITO DO MERCADO DE ARTE CÁSSIA PÉREZ DA SILVA	47
AS MEGAEXPOSIÇÕES E O MERCADO DA ARTE: O QUE INTERESSA? CRISTINA SUSIGAN	54
PROCESSOS DE CRIAÇÃO E EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA – EU, PETER BLAKE E A POP ART EDUARDO HOFLING MILANI	61
DESIGN, VIDEOGRAFISMO E EFEITOS PARA TV: PROFESSOR E ALUNOS PRODUZINDO CONTEÚDOS AUDIOVISUAIS FORA DA SALA DE AULA FERNANDO LUIS CAZAROTTO BERLEZZI / CÉLIO MARTINS DA MATTA / ANDRE MARTINS DA MATTA	72
NO MAN’S LAND: MAPAS GOOGLE E OS GESTOS INVENTARIANTES DA IMAGEM-TÉCNICA GRÉCIA FALCÃO	81
AS NOVAS LINGUAGENS AUDIOVISUAIS VIA STREAMING, UM ESTUDO DE CASO SOBRE A PLATAFORMA AUDIOVISUAL NETFLIX. HELENA ZANELLA PRATES	91
ARTE, ENCANTAMENTO E SUBMISSÃO ANDREY ALBUQUERQUE MENDONÇA / HESS GRIGOROWITSCHS	100



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

O VALOR DA OBRA DE ARTE NA ERA DIGITAL: DO GESTO GRÁFICO AO PIXEL HUGO DANIEL RIZOLLI MOREIRA	106
A NOVA DIAGRAMAÇÃO DA CULTURA DO MERCADO JANAÍNA QUINTAS ANTUNES	113
A PRODUÇÃO DA PEÇA DE TEATRO “NEM AQUI, NEM LÁ”, PELA PERSPECTIVA DO GERENCIAMENTO DE PROJETOS. JOÃO CARLOS FIGUEIREDO GOMES	124
RECONHECIMENTO FACIAL COMO POSSIBILIDADE DE PESQUISA E EXPRESSIVIDADE ARTÍSTICA JOSÉ MARCOS CAVALCANTI DE CARVALHO	128
O MERCADO DE PERFORMANCE EM SÃO PAULO JOSEANE ALVES FERREIRA	133
O CORPO E SUAS REPRESENTAÇÕES ESTÉTICAS NO CAMPO ARTÍSTICO E NOS APARATOS TECNOLÓGICOS. KEROLLEN PAULINA SILVA DOS SANTOS / JOSÉ MARCOS CAVALCANTI DE CARVALHO	142
CHÁCARA LANE – TESOURO INVISÍVEL DOS PAULISTANOS LENIZE VILLAÇA	147
O CLINAMEN EM DELEUZE, UMA ESTÉTICA DO DESVIO LÍVIA MARA	152
DO PÚBLICO AO PRIVADO: O MERCADO DE ARTE E A SOCIEDADE LUCAS PROCÓPIO DE OLIVEIRA TOLOTTI	159
L’ORIGINE DU MONDE LUCIANO ALARKON	164
ARTE E TERRITORIALIDADES: ENTRE OS BATE-BOLAS DE MARECHAL HERMES GUSTAVO LACERDA	167
CONSUMO REGIONAL: UM ESTUDO FOTOGRÁFICO SOBRE O CAFÉ DA MANHÃ EM SÃO PAULO E PORTO ALEGRE. MARCOS IAZZETTI / MATHEUS EURICO SOARES DE NORONHA / GEORGE MAEDA	177
PROJETO CURATORIAL/EDITORIAL ÉTER: ENTRE A PESQUISA DE LINGUAGEM E O SISTEMA DA ARTE. MARCOS RIZOLLI	186
PESQUISA DE LINGUAGEM EM PROJETOS DOUTORAIS: DO SISTEMA DE PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO ACADÊMICO À INSERÇÃO NO CIRCUITO ARTÍSTICO-CULTURAL. MARCOS RIZOLLI / CAROLINA VIGNA / DÂNGELA NUNES ABIORANA / EDUARDO HÖFLING MILANI / EGÍDIO SHIZUO TODA	194



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

MERCADO DA ARTE – DIFERENCIAÇÕES ENTRE A ARTE E O ARTESANATO MARIA DO CARMO LIZARZABURU ABI-SÂMARA	200
SUSTENTABILIDADE 4.0 MATHEUS EURICO SOARES DE NORONHA / JOSÉ CARLOS RODRIGUES / LUCAS LUIZ FERNANDES VALENTE	207
NA ARTE CONTEMPORÂNEA COM A “AUTONOMIZAÇÃO” DO ARTISTA HÁ LIBERDADE CRIATIVA E ESTABILIDADE FINANCEIRA EM RELAÇÃO AO MERCADO DE ARTE? NORBERTO STORI / ROMERO DE ALBUQUERQUE MARANHÃO	213
O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE OLÍVIO GUEDES	220
MEIOS DE COMUNICAÇÃO: EXTENSÃO E ALIENAÇÃO PATRICIO DUGNANI	227
TABUS E DOGMAS EM ARTE PAULO CEZAR BARBOSA MELLO	237
TEATRO COMO TRANSFORMADOR DO MEIO SOCIAL PRISCILA ZANGANATTO MAFRA / CLEIDE MARIA DOS SANTOS MUÑOZ / GUILHERME SILVA DO VALE	241
A MATERIALIDADE DA OBRA DE ARTE DIGITAL NO MERCADO DE BENS INTANGÍVEIS REGINA LARA SILVEIRA MELLO / HUGO RIZOLLI	247
ALGO AVIVA: O PROCESSO CRIATIVO E A IMAGINAÇÃO ATRAVÉS DE UMA EXPERIÊNCIA DO ELEMENTO ÁGUA. RODRIGO SEIXAS PINTO	252
FORMAÇÃO PARA GESTÃO DE ORGANIZAÇÕES CULTURAIS E ARTÍSTICAS: ENTRE OBSTÁCULOS E DESAFIOS ROMERO DE ALBUQUERQUE MARANHÃO / NORBERTO STORI	260
CONGRUÊNCIAS ENTRE AUTORRETRATO, ESPELHO E SIMULACRO ROSANA DALLA PIAZZA	268
CARTOGRAFIA INSURGENTE: ARTE, LUTA E OCUPAÇÕES. ROSANA M.P.B.SCHWARTZ / KELLER DUARTE / JOÃO CLEMENTE	276
UM OLHAR DIGITAL SOBRE A ARTE POPULAR ROSELITA LOPES DE ALMEIDA FREITAS	285
SOMBRAS, SOBRAS E LUZ: ARTE JUVENIL NA ROOSEVELT ROSILENE MORAES ALVES MARCELINO	297



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

ARTE VISUAL AFRO-BRASILEIRA, LEGITIMAÇÃO E CIRCULAÇÃO.

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

RESUMO

o presente artigo propõe uma discussão entre as relações que movem a arte africana, a arte afro-brasileira contemporânea e o sistema da arte. Evoca, em especial, os condicionantes históricos e os agentes legitimadores deste tipo de produção visual nas duas primeiras décadas do século XXI.

Palavras-chaves: arte visual afro-brasileira; sistema da arte; estética e etnografia.

Fazer Arte é colocar-se em risco. Por que Arte, para quem? Consigo proteger meu filho? Sobrinhos? Primos? E aqueles que ainda não nasceram?

[Silêncio]

(VIANA, 2011-2018)

Nas duas primeiras décadas do século XX, Picasso, Matisse, Braque e outros artistas modernos “descobriram” a arte africana. Eles estavam entusiasmados com sua expressividade, clareza estrutural e simplicidade técnica. Os objetos africanos até então somente vistos como etnográficos passaram à categoria estética. A abstração, a estilização e os aspectos naturais e sobrenaturais existentes na arte africana tornaram-se inspirações para novos traçados, cores, signos e, sobretudo, uma nova organização da imagem. As máscaras, as cerâmicas, a pintura e a escultura deram força propulsora ao fauvismo, expressionismo, cubismo e outros movimentos de vanguarda (AJZENBERG e MUNANGA, 2008).

Esses atributos estéticos foram “encontrados” por Picasso e seus companheiros nas diversas visitas ao Museu Trocadero¹ e na formação de suas coleções particulares (entre os pintores fauvistas, por exemplo, Matisse, Vlaminck e Derrain colecionavam arte não ocidental). Porém, essa proximidade com os artefatos não eliminou a questão da alteridade, do olhar sobre o “exótico” e do encontro com o “outro” que sempre permeou essa produção vanguardista. Os modernos privilegiaram a estética em detrimento do histórico, do modo de produção ou do significado dessas peças que, gradativamente, foram descontextualizadas. Por razões, ora estéticas ora etnográficas (ou combinadas), o século XX viu a expansão do mercado consumidor de “arte primitiva” e de objetos africanos – confeccionados, geralmente, em madeira, barro, metal ou algodão. Esse crescimento do mercado refletiu (e foi refletido) na organização de exposições em museus norte-americanos e europeus, na disseminação de galerias de arte especializadas e na quantidade de peças adquiridas em leilões (GOLDSTEIN, 2008, p. 290).

Em terras brasileiras, a fase pioneira do modernismo esteve dividida entre o emprego das ousadas técnicas europeias e a busca pelas origens da nação. Para esses artistas, “o moderno” era seguir as lingua-

¹ O Museu d’Ethnographie du Trocadéro (ou simplesmente Musée du Trocadéro) foi o primeiro museu antropológico em Paris, fundado em 1878. Fechou em 1935 quando o edifício que o abrigava, o Palácio Trocadéro, foi demolido. O Musée de l’Homme herdou suas coleções.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

gens das vanguardas, mostrando a identidade local – isto, anos mais tarde, deu espaço para o que se chamou de “brasilidade”. Para muitos desses, artistas o enfoque recaía sobre as classes populares, em sua maioria, compostas por negros, mestiços e imigrantes. Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Cândido Portinari e Di Cavalcanti ilustraram o cenário no qual a figura do negro surgiu, então, como a caracterização do povo brasileiro. Nessas produções, persistia a distinção entre o “eu” e o “outro” aliada à ideia de um país “cordial” e “mestiço” (OLIVEIRA, 2017).

Nos desdobramento do modernismo, entre os anos de 1950 e 1960, são exceções Mestre Didi e Rubem Valentim, que em suas poéticas aderiram à arte africana não tão somente como temática ou estética. Esses artistas incorporaram signos e tradições completamente desprovidos de exotismo: não representavam o “outro”, mas a si mesmos. Os altares de Rubem Valentim assumiram a linguagem concreta atrelada aos signos e às cores do candomblé. Mestre Didi se apropriou desses símbolos e construiu seus objetos com materiais próprios da cultura afro-brasileira, tais como, a palha e os búzios. No mesmo período, alguns colecionadores brasileiros, tal como Ema Klabin, deram início à compra de arte africana. Na IV e na V Bienal de São Paulo (1957 e 1959), ocorreram mostras de escultura negra, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro promoveu uma exposição de escultura africana (1957) e mais adiante, José Roberto Teixeira Leite, então diretor do Museu Nacional de Belas Artes, adquiriu a coleção africana do acervo (1964).

Sobre a produção, circulação e legitimação da arte contemporânea afro-brasileira assinala-se ainda a atuação de Emanuel Araújo. Nos anos de 1960, seus trabalhos atingiram dimensões monumentais com o emprego de materiais diversos. Nos anos de 1970, ele fincou alicerces em composições abstratas geométricas. Essas obras foram marcadas por planos cromáticos entrecruzados, reduzindo as formas às estruturas básicas, como o retângulo e o triângulo. Apesar de seu trabalho artístico não evocar diretamente à memória ou os temas ligados à arte afro-bra-

sileira, não há como não mencioná-lo como agente ativo e influente na cena atual. Desde 1992, Emanuel Araújo é também diretor de museus de arte, sendo sua primeira experiência frente à Pinacoteca do Estado de São Paulo. Atualmente, dirige o Museu Afro Brasil (desde sua inauguração em 2004), onde mantém parte de sua coleção de arte em comodato.

Mesmo com todos esses antecedentes, a reviravolta na produção de uma arte contemporânea de origem afro-brasileira teve seus primeiros indícios um pouco antes da virada do século XXI: as quebras das metanarrativas, os traços locais versus globais e as reflexões sobre o “fim da Arte” e o “fim da História” incentivaram a busca por referências e memórias, isto é, esses condicionantes levaram muitos artistas a repensarem sobre sua condição e sobre a de seu grupo. A apreciação dos discursos e dos autodiscursos identitários fez surgir o artista preocupado não somente com inovações estéticas, mas também com mensagens pessoais, com modos de produção e com a função da arte (OLIVEIRA, 2017).

Juntamente com esse decurso, no fim dos anos de 1980, emergiu uma série de discussões com fundo social e histórico sobre a representação do negro na formação do “nacional”. Destacaram-se as efemérides ligadas ao ano de 1988 (centenário da abolição da escravatura no Brasil) e a promulgação da nova constituição brasileira². No mesmo ano, Emanuel Araújo e Carlos Eugênio Marcondes de Moura, organizaram a exposição *A mão afro-brasileira*³, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Essa mostra reunia as produções de célebres artistas que o processo de apagamento das memórias, existente na construção da história da arte brasileira, não reconhecia como de origem negra ou mestiça, entre eles, *Aleijadinho*, João Timotheo da Costa e Antonio Bandeira. Em 20013,

² Enfim, criminalizou-se o racismo com base na Lei Federal 7716, conhecida como Lei Caó, promulgada pelo governo Sarney em janeiro de 1989 – esse é uma importante conquista reivindicada pelo movimento negro desde os anos de 1940.

³ Participantes: Aleijadinho, Antonio Bandeira, Barreto, Crispim do Amaral, Edival Ramosa, Emmanuel Zamor, Francisco Xavier Carneiro, Frei Jesuino do Monte Carmelo, Genilson Soares, Gervane de Paula, João Timotheo da Costa, José Barbosa, José Cláudio, Leandro Joaquim, Lizar, Maria Adair, Maria Lídia Magliani, Mestre Didi, Mestre Valentim, Miguelzinho Dutra, Octávio Araújo, Pinto Bandeira, Rubem Valentim e Teófilo de Jesus.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

tivemos uma revisão dessa mostra: A nova mão afro-brasileira, realizada, no Museu Afro Brasil, com curadoria de Emanuel Araújo⁴. Nessa nova edição, os artistas históricos deram vez a novos nomes que, hoje, são agentes ativos da cena contemporânea das artes visuais brasileiras.

Durante a década de 1990, ao mesmo tempo em que se reivindicou a revisão dos papéis do negro e do mestiço na construção da história do Brasil e da arte brasileira, o movimento negro pleiteou a reparação dos danos socioeconômicos em decorrência da escravidão. Naquele momento, permanecia a luta pela valorização da cultura, da identidade, da questão jurídica, porém, sobressaíram-se as demandas de ordem material. Lembremos que nesse momento, tivemos a instalação do neoliberalismo no país.⁵ Além do mais, diferentes sindicatos colocaram a temática racial na pauta de suas discussões.

Na mostra Brasil+500, Mostra do Redescobrimto, acontecida em 2000, a contribuição da arte afrodescendente para a formação de uma “história da arte brasileira” retornou com intensidade. E a exposição abriu uma década cercada por episódios nacionais e internacionais que reafirmaram os estudos voltados à arte africana e à arte afro-brasileira, entre esses acontecimentos, estão: a abertura do Museu Afro Brasil em 2004 e a inauguração, dois anos depois, do Musée Branly. Vale destaque que, à época da formação de sua coleção, uma das críticas dirigidas ao museu francês era que este teria aquecido o mercado de compra e venda de “arte primitiva” e africana (GOLDSTEIN, 2008, p. 295). O que de fato aconteceu. Na década, contou-se ainda com os primeiros efeitos da Lei 10639/2003, que instituiu a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Afro-brasileiras no sistema de ensino brasileiro⁶.

⁴ Participantes: Advânio Lessa, Anderson Santos, Arjan Martins, Ayrson Heráclito, Claudinei Roberto, Eustáquio Neves, Heberth Sobral, Izidorio Cavalcanti, Lippe, Marcos Dutra, Moisés Patrício, Pedro Marighella, Renato Matos, Rener Rama, Rosana Paulino e Sonia Gomes.

⁵ As ações mais efetivas do movimento negro concretizaram-se, nesse período, entre elas, a Marcha Zumbi dos Palmares contra o Racismo, pela Cidadania e a Vida, realizada em 20 de novembro de 1995.

⁶ A organização da lei 10639/03 e as reivindicações do movimento negro indicaram uma ação mais efetiva do Estado Brasileiro, além disto, organismos internacionais, tais como, o Banco Mundial e UNESCO aumentaram a pressão sobre o Estado e auxiliaram na formulação de políticas voltadas à diversidade cultural.

Os anos de 2010 encontraram-se e continuam envolvidos pelas ideias que giram em torno do “pluralismo estético”, das “relações entre modelos estéticos e etnográficos” e da “descolonização dos acervos”. As mostras Territórios, com curadoria de Tadeu Chiarelli, na Pinacoteca do Estado de São Paulo⁷, Diálogos Ausentes, com curadoria de Rosana Paulino e Diane Lima⁸, além da recente Histórias Afro-Atlânticas, realizada concomitantemente no MASP e no Instituto Tomie Ohtake, com curadoria de Lilia Schwartz, revisionaram os acervos destas reconhecidas instituições e trazem à tona a discussão sobre o etnográfico, sobre a “estética do outro” e sobre os mecanismos de circulação e legitimação que são evocados, quando se trata de uma arte deslocada do eixo eurocêntrico.

Aqui enfatizamos que há justificada resistência ao modelo etnográfico nas artes visuais, isto porque esse viés pode reiterar os traumas da “colonização do outro” (PARENTE, 2018). Essa reiteração é intensificada pela aura-fetice atribuída àqueles que entraram nos sistemas de exposição e mercados artísticos. O sistema e o mercado podem absorver e manipular esse discurso de reivindicações identitárias, como nos alerta Tadeu Chiarelli: “é o mercado ditando: o que é arte e o que não é arte contemporânea. E alguns artistas negros se tornando os babies desse mercado. (...) E, também, é uma forma muito sutil e perversa de abafar o discurso” (apud VIANA, 2018, p. 114).

Nesse contexto de intenso debate entre aspectos etnográficos e estéticos, pesquisas sobre a arte africana tradicional que reexaminam a interpretação europeizada que essas peças receberam até os dias atuais são extremamente bem-vindas pelos artistas contemporâneos e por uma série de investigadores que se dedicam ao tema. Já as referências africanas, nos trabalhos contemporâneos, tentam reconstituir os laços per-

⁷ Participantes: Antonio Bandeira, Arthur Timótheo da Costa, Firmino Monteiro, Flávio Cerqueira, Jaime Lauriano, Mestre Valentim, Paulo Nazareth, Rommulo, Rosana Paulino e Rubem Valentim.

⁸ Participantes: Aline Motta, André Novais Oliveira, Ângelo Flávio, Capulanas Cia. de Arte Negra, Dalton Paula, Eneida Sanches, Fernanda Júlia, Juliana Vicente, Larissa Fulana de Tal, NEGR.A - Coletivo de Negras Autoras, Renata Felinto, Sérgio Adriano, Sidney Amaral, Viviane Ferreira e Yasmin Thayná



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

ditos pela diáspora; remontam uma memória fragmentada que nunca foi única ou inteiriça (reafirmando que o continente africano é formado por diversas etnias, dialetos e hábitos culturais e, que longe de ser único; ele é múltiplo). A procura desses artistas, em sua grande maioria, está mais no desvelar-se do que na discussão sobre “outro”. Eles arriscam-se a “fazer arte”. Essa postura de protagonismo é o “novo” que o sistema da arte quer transformar em mercadoria.

A passagem desses artistas pelas grandes exposições e por coleções reconhecidas confirma ao mercado a legitimidade desta produção. Observemos que muitos são representados por galerias expressivas; outros, tais como Bispo do Rosário e Sonia Gomes já tiveram seus trabalhos expostos em megaexposições, como a Bienal de Veneza, por exemplo. Porém, outros artistas ainda notam que o reconhecimento se dá mais facilmente na esfera internacional do que na nacional. Nesse sentido, a Sotheby’s, por exemplo, registrou, na última década, cifras altíssimas (valores que ultrapassaram um milhão de dólares) nos leilões de peças africanas. Some-se a isso o registro do crescente interesse de colecionadores estrangeiros pela produção artística brasileira, particularmente nas feiras internacionais, tais como, a Art Basel e a ARCO.

Diante das presentes pontuações, confirma-se que as relações entre a arte visual afro-brasileira, as instituições legitimadoras e os demais agentes do sistema da arte proporcionam uma discussão profícua, intensa e inteiramente aberta para novas perspectivas. Como espectadores desse processo, resta-nos aguardar a finitude da década em curso e os novos desdobramentos que ela nos trará para reflexão. Longe de ser “uma onda negra”, as evocações e as provocações que envolvem esse debate e esse tipo de produção nos aproximam à imagem do “tsunami” – que nos leva todas as certezas e nos deixa com diversas possibilidades.

REFERÊNCIAS

AJZENBERG, Elza e MUNANGA, Kabengele. Arte Moderna e o Impulso

Criador da Arte Africana. Pesquisa em Debate. Edição 9, Vol. 5, n. 2, jul/dez. 2008.

CHIARELLI, Tadeu. Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2015.

FIALHO, Ana Leticia (coord.). Pesquisa setorial: o mercado de arte contemporânea no Brasil. 3. ed. São Paulo: Latitude/ABACT, 2014.

FERRAZ, Tatiana Sampaio. Quanto Vale a Arte Contemporânea?. Novos Estudos – CEBRAP. No. 101, São Paulo, jan./mar. 2015.

FUNARI, Eliany Cristina Ortiz. Museu Afro Brasil – Lugar Contemporâneo da Memória Negra. São Paulo: PGEHA, 2009 (Dissertação).

GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte “primitiva”: o caso do Musée Branly. Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 14, no. 29, p. 279-314, jan./jun. 2008.

MUNANGA, Kabengele. A Dimensão Estética na Arte Negro-Africana Tradicional. In: AJZENBERG, Elza. Arteconhecimento. São Paulo: MAC USP/PGEHA, 2004.

NASCIMENTO, Gabrielle. O mundo atlântico do lado de cá, do lá de lá: as negociações das identidades negras na coleção africana do MNBA. Anais do XXIX Simpósio de História Nacional – Contra os preconceitos: história e democracia. 2017. Disponível em https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502713047_ARQUIVO_NASCIMENTO,Gabrielle-textocompleto-ANPUH.pdf. Acesso em 01 set. 2018.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Memória da Pele – o devir da arte contemporânea afro-brasileira. Arte e Cultura da América Latina. São Paulo: Terceira Margem. Vol. XXVIII, 2º. Semestre, 2012, p. 35-42.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Mulheres Negras e Perigosas. Jornal da USP. 18 dez. 2017. Disponível em <https://jornal.usp.br/artigos/mulheres-negras-e-perigosas/>. Acesso em 04 set. 2018.

PARENTE, Alessandra. Tensas relações entre arte e política: as vanguar-



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

das e o modelo etnográfico. Cult. 29 ago. 2018. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/as-vanguardas-e-o-modelo-etnografico/>. Acesso em 30 ago. 2018.

SILVA, Dilma de Melo e CALAÇA, Maria Cecília Felix. Arte Africana e Afro-Brasileira. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

VIANA, Janaina Barros Silva. A invisível luz que projeta a sombra do agora: gênero, artefato e epistemologias na arte contemporânea brasileira de autoria negra. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018 (tese de doutoramento apresenta ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte).

VIANA, Wagner Leite. Receita para dar o troco ou para que as cicatrizes sejam marcas de esperança e superação de nossos corpos ou ainda para nos despir de violências, 2011-2018 (folheto para a performance Mau Olhado Bem Olhado).



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

EDUCAÇÃO ARTÍSTICA OU ARTE/EDUCAÇÃO NA AMÉRICA LATINA¹

ANA MAE BARBOSA

RESUMO

Este ensaio aponta as razões pelas quais a Educação Artística se desenvolveu nos últimos 25 anos na América Latina, expõe as principais dificuldades especialmente no Brasil. Por outro lado se refere as ações do Conselho Latino Americano de Educação pela Arte, da UNESCO e da OEI como estimuladoras de Políticas Culturais positivas e termina com uma recomendação da Carta de Assunção escrita durante o Congresso do CLEA de 2016 no Paraguai.

Palavras chave: América Latina, Educação Artística, Política

Meu contato com a Arte/Educação na América Latina vem de minha atuação longa e constante no Conselho Latino Americano de Educação através da Arte (CLEA) e minha curta colaboração com a Organiza-

¹ No Brasil o termo Educação Artística foi introduzido pela Ditadura Militar (1964 -1984). Na luta pela redemocratização voltamos a usar o termo Arte Educação criado em 1948 pelo Movimento Escolinhas de Arte na redemocratização da Ditadura do Estado Novo (1937-1945) mas alguns pesquisadores pouco a pouco passaram a grafá-lo como Arte-Educação e posteriormente Arte/Educação, para significar mútuo pertencimento.

ção dos Estados Ibero-americanos (OEI) entre 2004 e 2010. Como só no Brasil usamos a designação Arte/Educação e todos os países da Hispano América se referem a Educação Artística usarei este termo corrente em maior número de países da América Latina

A Educação Artística teve um grande desenvolvimento nos últimos 25 anos na América Latina. Infelizmente, no Brasil, estamos desde 2016 em crise porque o governo que assumiu após o impeachment da presidente eleita Dilma Roussef praticamente eliminou as Artes como disciplinas do currículo das escolas de ensino médio.

Posso identificar cinco 5 razões que estimularam o desenvolvimento das artes nos sistemas escolares da nossa região a partir dos anos 1990.

1 - O primeiro motivo foi a mudança de metodologia: do modernismo expressionista para o pós-modernismo. Ao objetivo de desenvolvimento da expressão pessoal, o pós-modernismo acrescentou a ideia de analisar obras e imagens de arte ou da cultura visual, o que significa interpretação e crítica de imagens. No Brasil mais outro processo foi posto em ação: a contextualização do que você expressa e do que você analisa ou vê criticamente. A Abordagem Triangular brasileira interconecta a produção de imagens, performances, instalações; a leitura de imagens ou obras de arte e a contextualização do que você faz e do que vê. É influenciada pelas teorias de Paulo Freire. Os colonizadores tentaram descartar essa abordagem acusando-a injustamente de imitação do DBAE que determinou disciplinas não apenas processos criativos e críticos.

É uma estratégia perversa de colonização cultural não reconhecer quando os países colonizados criam soluções para seus próprios problemas.

A contextualização faz a diferença e abre a mente para dados sociais, históricos, antropológicos, realidades e ambientes, bem como diferentes formas de interdisciplinaridade

2- O segundo motivo foi a criação de Organizações Não Gover-



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

namentais (ONGs) no final dos anos 1980/começo dos 1990, após as ditaduras militares na América Latina. Trata-se de projetos sociais para educar as crianças e adolescentes pobres vivendo nas ruas ou abaixo do nível de pobreza que provaram ao sistema formal de ensino a importância da arte para a reconstrução social. Temos que distinguir dois tipos de programas sociais: aqueles criados por ONGs que estão em estreito contato com a comunidade ou administrados pelas próprias comunidades e aqueles criados por Fundações de empresas comerciais ou industriais que desejam apenas mostrar responsabilidade social ou tirar as crianças da rua para não incomodar nem o comércio nem a classe média. Fundações recebem isenções fiscais para as empresas às quais estão associadas e são muitas vezes criadas apenas para fins de marketing. Na América Latina, todas as ONGs que tiveram sucesso em seu trabalho com os excluídos, os negligenciados e os desfavorecidos na sociedade incluem Artes em suas atividades. Elas até mostraram às escolas formais como as experiências em Artes são uma outra forma de ensinar outros assuntos e ao mesmo tempo restaurar a humanidade nos seres humanos.

3- O terceiro fator que impulsionou a Educação Artística foi a criação de Cursos Pós-Graduação em Educação Artística em Universidades Latino Americanas. Cuba, México, Chile e Colômbia já possuem Mestrados e Doutorados, e o Peru está planejando um novo. No Brasil, temos 18 Programas de Pós-Graduação Acadêmicos, com Mestrados e Doutorados em Artes e Artes Visuais, 14 deles têm linhas de pesquisa em Arte/Educação. Além destes Mestrados e Doutorados há 7 Programas de Pós-Graduação que possuem Mestrado Profissional em Artes em andamento, nos quais 5 têm linha de pesquisa específica em Ensino/Aprendizagem em uma ou mais modalidades artísticas. Será necessário expandir e incentivar a criação de Pós-Graduações, Programas e/ou linhas de Pesquisas, em Educação Artística quer sejam acadêmicos ou profissionalizantes com boa qualidade para termos um grande conjunto de pesquisas que nos orientem no ensino de artes em nossos países. Existem

vários grupos de estudos universitários sobre Educação Artística, entre eles o Grupo de Pesquisa em Educação e Arte (GEARTE: <http://seer.ufrgs.br/gearte>) que tem uma Revista muito influente. Além disto todo programa de Pós-Graduação estrito senso em Artes Visuais e em Educação tem sua revista acadêmica para obedecer a determinação de qualidade sugerida pelo MEC (Ministério de Educação), embora nem sempre as publicações tenham periodicidade regular. Podemos encontrar nestes periódicos o resultado de muitas pesquisas em Educação Artística

4- Políticas Públicas da UNESCO e da OEI deram alguma visibilidade à Educação Artística na América Latina.

Os documentos produzidos pela UNESCO desde 1945 têm sido muito importantes para resguardar a liberdade de expressão, comunicação e informação. Entre eles destaco a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural de 2001. A Conferência Mundial sobre Educação Artística (UNESCO, Lisboa, 2006) foi um marco conceitual da área, principalmente para a África e para a América Latina. Já a Conferência Mundial sobre Educação Artística em Seoul (UNESCO, Coreia) em 2010 rendeu mais dividendos políticos para a UNESCO na região que ações na Educação Artística Mundial apesar da magnífica conferência de Ramon Cabrera de Cuba.

Entre estes dois congressos mundiais três outros Congressos regionais financiados pela OEI foram fundamentais para dar uma posição de destaque à Arte/Educação na AL: o Congresso INSEA Regional de América Latina na Colômbia em 2007; o Congresso Iberoamericano de Educação Artística: sentidos transibéricos, em Beja, Portugal, em 2008, e o Congresso do CLEA/CONFAEB em 2009 em Belo Horizonte, Brasil. O Programa Metas para 2021 da OEI colocou em destaque a Educação Artística. Foram publicados dois excelentes livros² e o projeto de identificação e difusão de boas práticas despertou grande interesse entre os pro-

² JIMÉNEZ, Lucina; AGUIRRE, Imanol; PIMENTEL, Lúcia. (2010) Educación Artística, cultura y ciudadanía. Madrid: OEI – Fundación Santillana. Serie Educación artística. GIRÁLDEZ, Andrea; PIMENTEL, Lucía. (2011) Educación artística, cultura y ciudadanía de la teoría a la práctica. Madrid: OEI. Serie Educación artística.



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

fessores de educação básica e de Artes. O grande desafio das entidades internacionais que lidam com políticas públicas é atingirem os dirigentes que passarão e os educadores que permanecerão a mercê de mudanças bruscas a cada troca de governo.

CLEA E EDUCAÇÃO ARTÍSTICA

Criamos em 1984 no Rio de Janeiro, durante um turbulento Congresso da International Society of Education through Art (INSEA), uma entidade que denominamos Conselho Latino Americano de Educação pela Arte (CLEA). Vivíamos no Brasil os primeiros anos de redemocratização e o processo de repressão estava ainda em luta com as práticas libertadoras. Nesse Congresso fui proibida de lançar um livro³, mas fui eleita representante da América Latina no Conselho Mundial da INSEA. As relações do CLEA com a INSEA são instáveis, dependem da política da diretoria e dos representantes da América Latina no seu Conselho Mundial, mas operamos muito bem independentemente da INSEA quando é necessário, nunca contra a INSEA.

O CLEA vem produzindo ações, pesquisas, congressos anuais, publicações (Revista CLEA⁴ e livros⁵) sobre Arte/Educação e Educação Artística. Atravessamos ditaduras, crises econômicas e institucionais, mudanças de paradigmas na Arte e na Arte/Educação juntos, discutindo, discordando, nos apoiando uns aos outros, construindo alianças com arte/educadores mais jovens que hoje formam a fortuna crítica e cultural do CLEA. Para definir quem somos, cito carta, datada de julho de 2017, de Salomon Azar, membro fundador do CLEA.⁶

“Cuando en 1984 caían las dictaduras en América Latina, en Rio

³ Arte-Educação: conflitos, acertos. SP: Max Limonad, 1984 A presidente do Congresso INSEA 1984 era a mulher do Governador do Estado do Rio de Janeiro. Sua política ditatorial gerou conflitos com os estudantes. Os membros da diretoria da INSEA Marie Françoise Chavanne, Elisabete de Oliveira e Angelika Plange resolveram os conflitos.

⁴ <http://www.redclea.org/category/revista-clea/>

⁵ BARBOSA, Ana Mae La Imagen em la Ensenanza del Arte. Monterrey: UANL, 2015 CABRERA, Ramon Indagaciones sobre Arte y Educación Monterrey: UANL, 2015

⁶ São membros fundadores atuantes no CLEA desde sua fundação: Victor Kon (Argentina) Ana Mae Barbosa (Brasil) Dora Aguila (Chile) Maria Vitória Marisha (Paraguai) Miriam Nemes (Peru) Salomon Azar (Uruguai)

de Janeiro una “llama” de esperanza, latino americanismo y ética humanística, se vislumbraba, se creaba el CLEA.

El CLEA como instrumento, durante estos largos treinta y tres años, potenció el movimiento de Arte y Educación por encima de las diferencias conceptuales y académicas. Conocimos la impronta de los fundadores latinoamericanos e incorporamos sus aspectos éticos.”

Reconhecemos e valoramos nuestra historia desde las Escuelas al Aire Libre do México, Elena Izcue (Perú), Jesualdo e Figari (Uruguai), Alberto Gelly Cantilio, Gonzalo Leguizamón Pondal, Malharo e as irmãs Cossettini (Argentina), Gerardo Seguel (Chile), Paulo Freire e Noemia Varela (Brasil), Olga Blinder (Paraguai)

“En estos treinta y tres años, cada país integrante fue aportando la organización de diversos eventos. Estos desarrollaron nuestro movimiento. Todos ellos con una participación igualitaria para todos los países miembros: ARGENTINA, BRASIL, CHILE, COLOMBIA, CUBA, GUATEMALA, MEXICO, PARAGUAY, PERU, VENEZUELA e URUGUAY “.

Temos trabalhado para a ampliação do número dos países membros do CLEA. Nossa ambição é congregar todos os países da região. Consideramos as relações internacionais na América Latina fator importantíssimo para que conheçamos as culturas uns dos outros, nos respeitemos e atuemos conjuntamente para a melhoria da qualidade de vida, aprendizagem e participação coletiva da nossa juventude. Reforço de ego cultural permitirá nos relacionarmos em condições de igualdade com os países colonizadores de ontem e de hoje. Parceria e não submissão cultural é o que desejamos. As relações internacionais igualitárias do ponto de vista cultural expandem o potencial intelectual de todos envolvidos nestas relações. Trabalhando junto ao CLEA temos as Associações Nacionais de cada país como a FAEB no Brasil, EUDEBA no Uruguai, EDUCARTE no Chile, a REDE COSSETTINI na Argentina. Estou empenhada em organizar para 2019 um Congresso intitulado “Descolonizando o Ensino da Arte na América Latina” para analisarmos como as matrizes



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

curriculares, as teorias, as imagens veiculadas pelos livros didáticos e nas paredes das escolas têm perpetuado a colonização dos modos de ser, conhecer, pensar e sentir na América Latina e propor mudanças dialógicas.

PROJETOS BEM SUCEDIDOS

Na América Latina muitos projetos vêm produzindo Arte /Educação de alta qualidade por muitos anos. No Uruguai o Taller Barradas⁷ desde 1974 e mais recentemente as Bienais de Educação Artística vêm atuando na preparação de professores e em experiências e pesquisas com crianças e adolescentes. A ConArte⁸ vem desenvolvendo ações em todo o México com crianças e professores. Na Cidade do México o Centro Cultural La Nana, com música, artes visuais, dança tem transformado culturalmente o bairro pobre ao redor. Na Colômbia as Artes Visuais têm força Cultural incontestável desde o Modernismo, mas a Educação Artística se desenvolveu principalmente nos últimos 20 anos. As publicações oficiais são numerosas na Colômbia enquanto no Brasil publica-se mais em livros de Editoras Universitárias ou comerciais. No Paraguai o Taller de Educacion Infantil e Juvenil vem formando gerações de crianças e professores.. Em Avellaneda, Buenos Aires o IMEPA vem se ampliando. Em Rosário na Argentina a Rede Cossettini é muito ativa na atualização de professores e acabou de conseguir que o Governo comprasse a casa em que viveram as irmãs Cossettini.

No Chile a atuação conjunta das Instituições Culturais e Educacionais tem garantido uma educação artística voltada para a comunidade de muita qualidade e se espera novas iniciativas agora que no dia 13 de outubro de 2017 foi criado, depois de anos de estudos, o Ministério das Culturas, das Artes e Patrimônio. Los principios del nuevo Ministerio son: Diversidad cultural, democracia y participación. Reconocimiento cultural de los pueblos indígenas. Respeto a la libertad de creación y valoración

⁷ <http://www.tallerbarradas.org/index.php/institucion> consultado em 24/10/2017

⁸ <https://www.conarte.mx/>

social de creadores y cultores. Reconocimiento a las culturas territoriales. Respeto a los derechos de cultores y creadores e valoración da Memória histórica.

Nas Artes Visuais na Guatemala o Creatório Artístico e Pedagógico e a Escola Frida Khalo fazem um trabalho excelente.

Estou restringindo este ensaio ao Ensino das Artes Visuais por ser minha área de estudos, mas não posso deixar de me referir ao fato de que na Guatemala a música é a mais difundida de todas as Artes na Educação. Podemos mencionar o Grupo Comunitario Maya Kaqchiquel Sotzil Jay, que forma actores-músico-danzantes, en la aldea El Tablón, Sololá, Guatemala. Trabajan desde la autogestión y se proyectan en su idioma a toda la comunidad circundante. Estudian y proponen a partir del Popol Vuh, el libro de la cosmovisión maya-kiché, o FLADEM e o Movimiento Latinoamericano de la Canción Infantil -MOCILYC⁹.

Na Venezuela também a Educação Musical é de alta qualidade e atinge a maioria das escolas.

Vejo com muita esperança o desenvolvimento da Educação Artística na América Latina porque começam a aparecer políticos que conseguem ver a importância da produção Cultural e Artística não só para a educação e a humanização da vida coletiva mas também para a Economia. Projetos associando Economias Criativas e Educação Artística

⁹ E-mail de Ethel Batres 26/10/2017

1) La constitución del FLADEM -Foro Latinoamericano de Educación Musical - (1995) que aglutina a educadores musicales de 20 países, los cuales viajan anualmente a un Seminario Latinoamericano de formación, y quienes además tienen varios encuentros Regionales y sendos Congresos Nacionales. Tienen su propio departamento de publicaciones, y tuvieron un programa radial por internet, para difusión de la música latinoamericana. El FLADEM ha constituido una Cátedra Itinerante de Pensamiento Pedagógico-musical latinoamericano, la cual revaloriza y pone en estudio y discusión a los pensadores y difusores de una pedagogía surgida en este contexto. De allí están saliendo puntos de análisis que luego son trasladados a las universidades y centros de estudio de América Latina, en donde se sigue todavía estudiando metodologías europeas primordialmente. Este año se celebró el XXIII Seminario Latinoamericano de Educación Musical, el más importante de América Latina.

2) El Movimiento Latinoamericano de la Canción Infantil -MOCILYC- que se reúne cada dos años en distintos países de América. Es autogestionado y concentra a creadores, críticos, productores e intérpretes. Se dirige a los niños, sus padres, a los maestros y a la comunidad en general. En 2017 se celebró el No. 13 y contó con la participación de 100 grupos musicales de toda América Latina. Tienen ya su propia radio: Radio Butiá que transmite los 365 días del año por internet.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

estão sendo articulados não só nas Universidades mas até nos Ministérios do Trabalho. Embora em toda a América Latina a Educação Artística ainda não tenha a mesma importância que outros assuntos do currículo, já encontramos exemplos raros mas significativos de ministros como María Angélica - Chiqui – Gonzalez, Ministra de Innovación y Cultura de la provincia de Santa Fe que vem se importando com a Educação Artística em todos os cargos públicos que ocupou. Transformou o prédio do Ministério em um Centro Cultural vertical para crianças. Ao lado do seu pequeno escritório há uma sala com um Carrossel antigo funcionando para as crianças brincarem, uma sala de ouvir histórias em colchão confortável e todos os andares são ocupados por brinquedos e atividades artísticas. Chiqui Gonzales tem apoiado todas as ações da Rede Cossettini e está em contato direto com as crianças que frequentam o Centro Cultural diariamente. Ao conviver com elas criou uma situação que a impede de esquece-las

Consultei por e-mail vários colegas da América Latina para escrever este artigo. Como me disse Amanda Pacotti:

Quique Gonzales “pudo hacer realidad tanto en la ciudad de Santa Fe como en el resto de la provincia la creación de espacios donde se cruza el arte con la ciencia. Se han recuperado edificios abandonados, fábricas, estaciones de trenes y parques donde crecen los aportes de artistas para poner a disposición de las escuelas durante la semana y del público en general, dispositivos para experimentar, jugar y crear.” Pacotti¹⁰

Precisamos de bons exemplos de Práticas Pedagógicas e Políticos defensores da Arte na Educação. Somos carentes de heróis e heroínas políticos em nossa História do ensino da Arte

Penso que a articulação de três conceitos é muito importante para as Políticas Públicas da Educação Artística da América Latina: diversidade; desigualdade e descolonização. Estes conceitos não dialogam,

10 E-mail a Ana Mae Barbosa por Amanda Pacotti 24/9/2017

se contrapõem em múltiplas relações dialéticas. Muitas vezes políticas culturais fazem apologia da diversidade para justificar a desigualdade social e naturalizar uma suposta inferioridade e neste processo manter a supremacia dos colonizadores dos meios de produção e divulgação da cultura.

Quero terminar citando a Carta de Asunción (Congreso CLEA no Paraguai em 2016):

Sin embargo, en el terreno de la educación artística, en ocasiones la diversidad misma nos puede confundir. Porque a veces el concepto de diversidad oculta la desigualdad social, económica, política y cultural que se da en nuestro contexto latinoamericano. Podríamos pensar que las profundas diferencias dadas entre la realidad del llamado Primer y Tercer Mundo se deben sólo al fenómeno de la diversidad, o peor aún: podrían hacernos creer que estas censuras se deben a una diferencia de capacidades, de medios, de procesos simbólicos, y que son otros los que hacen un arte más “verdadero”, quedando para nosotros la conformista labor de imitarlos y adecuarnos al deseo y necesidades externos a nosotros.

La diversidad es diferencia, pero también inclusión. No podemos olvidar que nuestra identidad requiere la conciencia del territorio que vivimos, que queremos, y de sus formas de gestión y autoafirmación.¹¹

Cualquier proyecto político es cultural, y cualquier proyecto cultural es político.

REFERÊNCIAS

- Barbosa, A. M. (2015). La Imagen en la Enseñanza de Arte. Monterrey: UANL.
- Barbosa, A. M. (2015) Rediseñando o Desenho: Educadores, política e história. SP: Editora Cortez.
- Cabrera, R. (2015). Indagaciones sobre Arte y Educación. Monterrey: UANL.

11 <http://www.redclea.org/2017/11/carta-de-asuncion/> Consulta do 2/1/2018



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

- Giráldez, A. & Pimentel, L. (2011) Educación artística, cultura y ciudadanía de la teoría a la práctica. Serie Educación artística. Madrid: OEI.
- Jiménez, L. & Aguirre, I. & Pimentel, L. (2009). Educación Artística, cultura y ciudadanía. Serie Educación artística. Madrid: OEI – Fundación Santillana.
- Gruman, M. (2010). Sobre o ensino de artes no Brasil: notas para reflexão. http://www.cultura.gov.br/artigos/-/asset_publisher/WDHla-zzLKg57/content/sobre-o-ensino-de-artes-no-brasil-notas-para-reflexao-393378/10883 visto em 15 de dezembro de 2017
- <http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultura1> visto em 13 de dezembro de 2017
- <http://www.brasil.gov.br/educacao/2015/05/programa-mais-cultura- chega-a-quase-100-das-universidades-federais-do-pais> visto em 10 de dezembro de 2017
- <http://www1.ceart.udesc.br/?id=57> visto em 10 de dezembro de 2017
- <http://capes.gov.br/sala-de-imprensa/noticias/8564-capes-participa-de-comemoracao-dos-8-anos-do-parfor-na-ufpa> visto em 13 de dezembro de 2017
- <http://capes.gov.br/sala-de-imprensa/noticias/8567-formacao-de-profes-sores-em-atividade-tera-novo-modelo> visto em 12 de dezembro de 2017
- <http://www.redclea.org/category/revista-clea/> visto em 13 de dezembro de 2017
- <http://www.tallerbarradas.org/index.php/institucion> visto em 24 de outubro de 2017
- <https://www.conarte.mx/> visto em 13 de dezembro de 2017
- <http://www.redclea.org/2017/11/carta-de-asuncion/> Consulta do 2/1/2018



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

A COLEÇÃO FRANCISCO MATARAZZO – CICCILLO E SUA TRAJETÓRIA

ELZA AJZENBERG

RESUMO

As iniciativas de Francisco Matarazzo Sobrinho colocam a arte brasileira contemporânea nos circuitos internacionais e possibilitam que a cultura do país se atualize por meio do contato com a produção mundial. Como Presidente do MAM SP e da Fundação Bienal de São Paulo, influenciou na dinamização do mercado de arte, na formação de público e no incentivo à produção artística de vanguarda. Investiu recursos, prestígio e capacidade empresarial para conferir à arte e à cultura o caráter institucional, profissional e contemporâneo. A doação do seu patrimônio artístico à Universidade de São Paulo deu origem ao Museu de Arte Contemporânea da USP, patrimônio público que conta hoje com mais de dez mil obras.

PALAVRAS-CHAVE: Coleção de Arte; Museu; Bienais; Patrimônio Público.

Francisco Matarazzo Sobrinho – Ciccillo (1898-1977) é conhecido como mecenas das artes e fundador da Bienal Internacional de São Paulo. A coleção formada por Ciccillo possui marcas expressivas, assinando vertentes das principais vanguardas artísticas do século XX.

As iniciativas de Ciccillo, acompanhadas pelas gestões de Yolanda Penteadó (1903-1983), constituem, por um lado, denso acervo direcionado à formação de um patrimônio público e, por outro, contêm o poder de abrir perspectivas para pesquisas estéticas recentes.

EMPRESÁRIO, MECENAS E COLECIONADOR DE ARTE

A família Matarazzo, incorporada à história da cidade de São Paulo, iniciou sua trajetória com as ações de Francisco Matarazzo (1854-1937), imigrante italiano vindo ao Brasil em 1881, que fundou uma corporação industrial com atividades diversificadas em negócios de exportação, produtos alimentícios, metalúrgicos, gráficos e muitos outros. Contava com o auxílio de seus familiares e amigos, entre eles seu irmão Andrea Matarazzo (1865-1953), pai de Francisco Matarazzo Sobrinho -- Ciccillo. A família Matarazzo predominou no setor industrial brasileiro, transferindo sua influência para a política, tanto nacional, quanto internacional. Por serviços prestados na I Guerra Mundial, Francisco Matarazzo recebeu o título de Conde, transmissível a seus descendentes, e Andrea Matarazzo adquiriu o título de Senador – ambos lideraram a família e os negócios por longo período.

Filho de Virgínia Matarazzo e do Senador Andrea Matarazzo, Francisco Matarazzo Sobrinho - Ciccillo nasceu em 20 de fevereiro de 1898 em São Paulo, onde realizou os estudos fundamentais no Instituto de Educação Caetano de Campos, na Praça da República. Aos 10 anos de idade, partiu para a Europa com a finalidade de completar seus estudos. Estudou engenharia em Nápoles e Liège, interrompendo o curso em



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

virtude da I Guerra Mundial.

Em 1924, Ciccillo iniciou suas atividades empresariais, adquirindo a Metal Gráfica Aliperti de seu tio, o Conde Matarazzo. Logo em seguida, associou-se a Julio Pignatari, formando a empresa Pignatari & Matarazzo que se expandiu rapidamente nas áreas de metalurgia, estamparia de embalagens e laminação, até que, em 1935, a empresa foi desmembrada, passando Ciccillo a ser o único proprietário da Metalma – Metalúrgica Matarazzo. Homem de empresa, transformou-se em líder de um dos maiores complexos industriais da América do Sul e de inúmeras empresas.



Fig. 1 – Francisco Matarazzo Sobrinho – Ciccillo.
In <http://www.mac.usp.br/mac/templates/exposicoes/Ciccillo/imagem/ciccillo.jpg> (2014.04.14; 23h)

Com todo o êxito que obteve no mundo dos negócios, Ciccillo não se dedicou apenas às preocupações empresariais. Em sua atuação como empresário, a divulgação da arte contemporânea no país pode ser considerada um desdobramento dos seus empreendimentos.

Internacionalmente conhecido por sua atuação no campo artístico-cultural, tornou-se colecionador de obras de arte e livros. Estabeleceu, na Europa, contatos voltados especialmente para intercâmbios em entidades culturais, nacionais e estrangeiras. Entre esses contatos, destaca-se o convite de David Rockefeller para que Matarazzo Sobrinho integrasse a Comissão do Conselho Internacional do Museu de Arte Moderna de Nova York. Com grande tenacidade, reuniu em torno de si um grupo de pessoas para a fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM SP (1947); criou o Teatro Brasileiro de Comédia (1948); constituiu a Companhia Vera Cruz (1949), incentivando a indústria cinematográfica nacional; atuou diversas vezes como Comissário do Brasil na Bienal de Veneza (de 1950 a 1975); fundou a Bienal de São Paulo (1951). Mais tarde, contribuiu para fundação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1963).

Sempre aberto a novas experiências, Ciccillo dedicou-se a outras ações, tais como: a coordenação da Fundação do Museu de Ciências (1962); a participação, como presidente, na Comissão do IV Centenário da Fundação de São Paulo (1952) – considerado um dos criadores do Parque Ibirapuera, convidou Oscar Niemeyer para planejá-lo; a instituição do Prêmio Matarazzo, que beneficiava projetos arquitetônicos (1953); a criação da Fundação Maria Raffaella Caramiello Matarazzo, entidade responsável por escavações arqueológicas na cidade de Herculano, Itália, (1962) – desta iniciativa, mais tarde, surgiria o Museu Arqueológico da Universidade de São Paulo (1964).

Acrescentem-se, nas atividades de Ciccillo, os estudos para a organização da Feira Internacional de São Paulo, em caráter permanente; ideia das Bienais Nacionais, uma grande concentração de obras e artistas que formariam posteriormente a representação brasileira nas Bienais Internacionais; a implantação das Bienais Internacionais do Livro e, com esse evento, o Seminário de Literatura das Américas e o Prêmio Interamericano de Literatura (1974), outorgado em sua primeira edição ao



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

escritor argentino Jorge Luiz Borges. Ainda idealizou e realizou a mostra da Gravura Brasileira (1974), com grande repercussão. Em 1976 desdobrava-se entre a presidência da Comissão Executiva da IV Bienal Internacional do Livro e a organização de uma Fundação Cultural, destinada a conceder bolsas de estudo para pós-graduação de estudantes carentes. Por último, foi eleito prefeito da Estância Balneária de Ubatuba, SP (1969), para a qual desenvolveu plano de reestruturação social e promoção turística.

Mecenas das artes, com forte atuação social, doou para a cidade de São Paulo um presépio napolitano (1956), obra do século XVIII, com cerca de 300 peças, que deu origem ao Museu do Presépio (Parque Ibirapuera, inaugurado em 1969 – atualmente o presépio está no Museu de Arte Sacra de São Paulo) e um oratório mineiro, também datado do século XVIII. As coleções de obras de arte foram doadas à Universidade de São Paulo e incorporadas ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1963). Há registro de uma doação de 10 mil volumes, especializados em artes, para a Universidade de São Paulo (1963). Instituiu um prêmio de 25 mil dólares na Bienal de Ciências e Humanidades (1971), sendo que a primeira edição beneficiou o Prof. Charles M. Best, descobridor da insulina. Por seu desempenho, recebeu inúmeros prêmios e condecorações.

FORMAÇÃO DA COLEÇÃO

Em 1946, Ciccillo havia tomado a decisão de formar uma coleção de arte contemporânea de dimensões internacionais. Antes da II Guerra Mundial, as aquisições de obras eram motivadas pelo desejo de apoiar os artistas. Em fins de 1946, realizou viagem à Europa e nessa ocasião conheceu o artista italiano Alberto Magnelli, residente em Paris, a quem se referia como sendo a pessoa que o fizera conhecer a arte contemporânea. Nessa mesma viagem, Matarazzo Sobrinho teve também o apoio de sua mulher, Yolanda Penteadó, na escolha das obras para a coleção

que tencionava constituir.

O critério de escolha para a aquisição das obras que compõem a coleção formada por Francisco Matarazzo Sobrinho obedeceu principalmente ao gosto pessoal do colecionador, norteado pela tradição italiana e pela pesquisa do que havia de mais significativo em termos de arte contemporânea.

As obras de Picasso, Braque, Matisse, Léger, Dufy, Kandinsky, Chagall, Miró, Arp, Picabia, Gleizes, Metzinger, Lhote, Domela, Bazaine, Manessier, Gustavo Singier, entre outros, e do próprio Magnelli, demonstram a busca de trabalhos de qualidade e a escolha de aspectos significativos das tendências artísticas da primeira metade do século XX. Desse modo, estão presentes na coleção obras representativas do Expressionismo, Cubismo, Futurismo, Pintura Metafísica, Abstracionismo, Dadaísmo e Surrealismo.



Fig. 2 – O Enigma de um Dia, 1914, Giorgio De Chirico (1888-1978); óleo s/ tela, 83 x 130 cm, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

In <http://www.mac.usp.br> (2014.04.14; 19h).

Na Itália, acompanharam a organização dessa coleção Margherita Sarfatti e Livio Gaetani – que compraram as obras junto às galerias e aos artistas. Ao marchand Enrico Salvadori se deve a aquisição, em



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Milão, do Autorretrato de Modigliani, de 1919 – (hoje uma das obras mais admiradas do MAC USP – e que, segundo alguns depoimentos, foi um presente de aniversário que Ciccillo ofereceu a Yolanda). As obras de numerosos artistas italianos (Campigli, Carrá, De Chirico, Casorati, de Pisis, Funi, Mafai, Sironi, Tozi, Severini, Morandi, Cagli, Rosai, Semeghini, Santomaso, Usellini, Guidi, Capogrossi e outros) foram sendo anexadas a essa coleção gradualmente. De Soffici, há várias pinturas de 1908 a 1914.



Fig. 3 – Formas Únicas de Continuidade no Espaço, 1913, Umberto Boccioni (1882-1916); bronze; 116x85x38 cm; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. In <http://www.mac.usp.br> (2014.04.14; 19h).

Da Coleção também fazem parte artistas da vanguarda que transitam por todo o percurso da modernidade, sendo esses trabalhos representativos do vocabulário e forma futuristas, que representam o dinamis-

mo da vida moderna e, ainda, os movimentos: Metafísico, o “Novecento”, a “Scuola Romana”, o Grupo dos 6 pintores de Turim e o Grupo Corrente. Essas obras assinalam o diálogo com as vanguardas europeias, muitas vezes permeado pela contraposição às suas ideias.

O gosto voltado para a arte italiana foi fundamental para caracterizar uma coleção com tendências mais à figuração do que à abstração, à paisagem, ao métier e à figura humana. A cultura italiana marcou significativamente os anos de 1930, no país, mais especificamente em São Paulo, onde a imigração italiana trouxe, além de figuras humanas que se distinguiram nas áreas da indústria e comércio, artistas que se radicaram em terras brasileiras. A produção de obras das décadas de 1920 a 1940, na coleção Ciccillo, dialoga com os trabalhos artísticos produzidos nessa mesma época na cidade de São Paulo. É o caso de artistas como Alfredo Volpi, Fúlvio Pennacchi, Aldo Bonadei e Mario Zanini, com desdobramentos futuros.

Nos anos seguintes, Matarazzo Sobrinho preocupou-se em acrescentar novas obras internacionais e nacionais. Em 1952, adquiriu de Benedetta Marinetti (viúva do poeta futurista) os gessos originais de Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço (1912) e Formas Únicas da Continuidade no Espaço (1913), de Umberto Boccioni – obras de referência para os desdobramentos dos tridimensionais contemporâneos.

Nesse ponto, é interessante lembrar que, ao reunir tão grande número de obras, sua intenção, desde 1946/1947, era a de criar um museu de arte – aberto à criatividade e ousadia, ideia já anteriormente assinalada por Mário de Andrade e Sérgio Milliet.

Por muitos anos, esses e outros trabalhos adquiridos por Matarazzo Sobrinho seriam conservados em sua coleção particular, embora um bom número permanecesse em depósito no Museu de Arte Moderna e fosse exibido em certas oportunidades pela instituição. As obras adquiridas por Ciccillo, a partir de 1951, tiveram como principal origem os prêmios da Bienal Internacional de São Paulo. O desejo de tornar a cole-



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

ção efetivamente patrimônio público seria concretizado anos depois, em 1963, com sua destinação final à Universidade de São Paulo.

O INCENTIVADOR DA ARTE CONTEMPORÂNEA E DO PATRIMÔNIO PÚBLICO

A sensibilidade para apreciação da arte transformou o empresário em mecenas atuante no panorama emergente da arte contemporânea em São Paulo, no final dos anos de 1940 e nos anos de 1950 – tanto que acompanhou Flávio de Carvalho em seu passeio, no verão de 1956, quando lançou o new look (saiotes para homens): “Flávio era fantástico. Acompanhei-o pelo centro de São Paulo e achei muita graça naquilo”.

A iniciativa de estruturação do MAM SP (1948/49) contou com a participação de representantes de todas as áreas das artes e da cultura, que traçaram o perfil e a política de aquisição e de formação do seu acervo. Matarazzo Sobrinho financiou a compra de obras para a coleção do Museu e fomentou seu posterior crescimento com o “Prêmio Aquisição”, promovido pelas futuras bienais. Os estatutos do MAM SP previam a criação de comissões de cinema, arquitetura, folclore, fotografia, gráfica, música, pintura e escultura. A primeira sede do novo museu foi instalada em uma sala do edifício dos Diários Associados, na Rua 7 de abril, cedida por Assis Chateaubriand.

Em 8 de março de 1949, o Museu de Arte Moderna de São Paulo foi inaugurado com a mostra Do Figurativismo ao Abstracionismo. Esta exposição aprofundava a discussão que começara anos antes, sobre a oposição entre a arte figurativa (de representação da natureza), tida como retrógrada, e a arte abstrata, que duas décadas antes, na Europa, era considerada “a vanguarda” das artes plásticas. Organizada pelo diretor do Museu à época, o crítico de arte Léon Degand, a mostra reunia 95 obras, sobretudo de artistas europeus – problemas financeiros impediram a vinda de trabalhos originários dos Estados Unidos. Participaram nomes como Jean Arp, Alexander Calder, Waldemar Cordeiro, Robert Delaunay,

Wassily Kandinsky, Francis Picabia e Victor Vasarely.

Logo após a inauguração do MAM, Ciccillo propôs a realização de uma grande mostra internacional inspirada na Bienal de Veneza: a Bienal Internacional de São Paulo (1951). Nesse momento, Ciccillo atuou, também, como um embaixador da arte, pois se esforçou para trazer as diversas delegações internacionais, pelo domínio que adquirira do sofisticado ambiente artístico europeu. Nessa tarefa, contou com o auxílio de sua esposa, Yolanda Penteado, responsável diretamente pela vinda de obras significativas, como a Guernica, durante a realização da II Bienal, em 1953.

Para seu organizador, a Bienal deveria cumprir dois objetivos fundamentais: colocar a arte moderna do Brasil não em confronto, mas em intenso contato com a arte do resto do mundo e, simultaneamente, conquistar para São Paulo a posição de centro artístico mundial. O êxito das primeiras bienais iniciou um período da história do país em que se institucionalizavam, cada vez mais, os eventos culturais ligados diretamente à modernização do Estado Brasileiro.

Em 1958, o MAM, instituição responsável pela organização das bienais, havia se transferido para o atual Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque Ibirapuera. Nesse momento, constatou-se a dificuldade quanto à organização museológica do acervo. Além da necessidade de uma reserva técnica e do correto acondicionamento das obras, havia o problema de se distinguir o que pertencia ao MAM, o que era de fato doação de Ciccillo e de Yolanda Penteado, e o que não havia sido doado e estava somente depositado.

O método de gestão do Museu e a vinculação das finanças da Instituição ao seu presidente, Ciccillo, resultaram em uma reforma dos estatutos do MAM, em 1959. Já estavam em curso os procedimentos para separar as Bienais do MAM, apesar da forte oposição dos meios intelectuais e artísticos à extinção do Museu. Em 8 de maio de 1962, surgia a Fundação Bienal de São Paulo, uma instituição privada sem fins lucrati-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

vos. Em janeiro de 1963, o MAM era extinto.

Para assegurar a existência da Fundação Bienal, Ciccillo participou intensamente das primeiras e, de modo indireto, das edições seguintes das Bienais – até que, na edição de número dez, a ideia já estivesse consolidada.

Em sua despedida, em 1975, Matarazzo Sobrinho pronunciou essas palavras, agora como presidente honorário e vitalício da Fundação Bienal de São Paulo: “Deixo uma Bienal adulta, criei-a até sua maioridade. Afasto-me com certa nostalgia, mas sem mágoas, certo que ela pode continuar agora sem os meus desvelos paternais. E parto para outros projetos, enquanto me for possível”.

Outra iniciativa de Ciccillo deu conta das Comemorações do Quarto Centenário da Cidade de São Paulo (1953/1954). Como presidente da Comissão das Comemorações, Matarazzo Sobrinho investiu em obras duradouras que pudessem ser usufruídas pela população da cidade, após os eventos. Dessa missão, surgiram as construções do Parque do Ibirapuera, visto como um complexo cultural que poderia abrigar diversas atividades simultâneas e funcionar como área verde urbana. Embates políticos entre Ciccillo e o Prefeito Jânio Quadros tumultuaram os bastidores das comemorações, afastando o chefe da Comissão na reta final do evento e despertando manifestações em prol de Matarazzo Sobrinho, por parte de artistas e empresários.

Em dezembro de 1963, a Reitoria da Universidade de São Paulo, através do Reitor Luiz Antônio de Gama e Silva, atribuiu a Francisco Matarazzo Sobrinho o título de Doutor Honoris Causa, tendo em vista sua atuação em favor do desenvolvimento de arte nacional. Em particular, esse seria o reconhecimento pela doação de sua coleção particular de artes plásticas à Universidade de São Paulo – algum tempo antes na gestão de Ulhoa Cintra, Ciccillo havia doado obras do acervo do Museu de Arte Moderna. Yolanda Penteadó, que também realizara o mesmo ato, foi agraciada com o Diploma de Benemerência.



Fig. 4 – Autorretrato, 1919, Amedeo Modigliani (1884-1920); óleo s/ tela; 100 x 64,5 cm; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. In <http://www.mac.usp.br> (2014.04.14; 19h).

As doações de Francisco Matarazzo Sobrinho à Universidade de São Paulo são feitas em etapas. A primeira ocorre em 1962, composta de 429 obras. A segunda, em 1963, feita de comum acordo com Yolanda Penteadó, reúne 19 obras estrangeiras, de propriedade de ambos. Nes-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

As doações constam artistas como Picasso, De Chirico, Miró, Boccioni e Calder, incluindo ainda pintores brasileiros como Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari. Na mesma ocasião, há a doação de 1236 obras que compunham a coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM, além de obras premiadas nas primeiras Bienais de São Paulo.

A doação do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo foi justificada pelo caráter público atribuído ao mantenedor da instituição, pois Ciccillo temia que esse acervo continuasse nas mãos de “pessoas perecíveis” e desejava passá-lo às mãos de uma entidade “não perecível”. “E nesse propósito obtive a alta compreensão dos sócios do Museu de Arte Moderna: a doação do acervo à Universidade, precedida da doação que pessoalmente lhe fizera de sua coleção particular de 400 obras de arte de alto valor”.

Desse modo, a Universidade de São Paulo passava a ser pioneira no Hemisfério Sul em ter como patrimônio um museu com monumental acervo. Francisco Matarazzo Sobrinho acreditava que a entidade poderia comportar semelhante órgão, como o Museu de Arte Contemporânea, pois suas atividades não se restringiam ao ensino, ampliavam-se para a pesquisa científica, filosófica e tecnológica, incrementadas pela difusão cultural e artistas.

Para Francisco Matarazzo Sobrinho, a Universidade de São Paulo possuía um papel definidor junto à sociedade: “Ao Estado e à União cabe não a coordenação das atividades culturais, o que implicaria numa interferência na liberdade da cultura, mas a missão de fomentar essas atividades, inclusive no setor de artes”. A missão do novo museu era aprimorar e fomentar, junto à população e aos universitários, a difusão da cultura e da arte.

Na visão de Francisco Matarazzo Sobrinho, somente uma instituição como a Universidade de São Paulo poderia acrescentar e imprimir nova dinâmica ao acervo: “Está no programa da USP, e em final de execução, a construção na Cidade Universitária de um conjunto de museus,

dele fazendo parte o MAC (...) Porque a USP pode fazer aquilo que, mesmo com muito boa vontade, não conseguiria realizar um grupo restrito de artistas”.

Das obras que doou ao Museu de Arte Contemporânea, Francisco Matarazzo Sobrinho guardou profunda estima pelo Autorretrato de Modigliani: “Se não estivesse em tão boas mãos seria uma das que gostaria de ter em casa”. Ciccillo era grande admirador do artista, conhecia pormenores de sua vida e descrevia suas obras com riqueza de detalhes.

Em síntese, deve-se assinalar que as iniciativas de Francisco Matarazzo Sobrinho colocam definitivamente a arte brasileira contemporânea nos circuitos internacionais e possibilitam que a cultura do país se atualize por meio do contato com a produção mundial. Como Presidente do MAM SP e da Fundação Bienal de São Paulo, da qual esteve à frente até 1975, influenciou na dinamização do mercado de arte, na formação de público e no incentivo à produção artística de vanguarda. Investiu recursos, prestígio e capacidade empresarial para conferir à arte e à cultura o caráter institucional, profissional e contemporâneo.



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

¿EMBELLEECER LA VIDA ES TAN SÓLO UNA APUESTA VISUAL? ARTE MURAL EN BOGOTÁ D.C.

MARÍA MAGDALENA PEÑUELA.

RESUMÉN

Para los indígenas Kamsá del trapecio amazónico colombiano, el arte es sinónimo de ‘embellecer’. Ahora bien ¿cómo expresamos el arte en el contexto urbano en las ciudades modernas del siglo XXI? Para hacer una aproximación, me remito al caso de Bogotá D.C., en donde el color y la pintura mural, se están convirtiendo en estrategias para superar la marginalidad y el hacinamiento urbano. Una estrategia de intervención urbana conocida como Desmarginalizar (“el color transforma vidas”), se fortaleció con Habitarte (Habit-Arte) que asocia Hábitat y Arte. Ambas, se desarrollan bajo el patrocinio de la Alcaldía Mayor de Bogotá, en las áreas periféricas de tres localidades (Rafael Uribe Uribe; La Candelaria y Usaquén), donde imperan la pobreza y la violencia. Su apuesta es mejorar la

calidad de vida por medio del color y el dibujo fomentando la creatividad local, con una cobertura estimada de 65.000 viviendas, a finales de este año. Sin embargo, surgen interrogantes: ¿El arte como objeto mercantil? ¿El uso del color y la creación de diseños satisface necesidades básicas fundamentales como el hambre, evita la violencia y ofrece seguridad? ¿Esta es una expresión artística genuina de la ciudad? o ¿una forma seriada de banalizar el arte? Este trabajo interpela la magnitud del mural más grande de Bogotá D.C. (barrio Los Puentes), al escuchar la voz del poblador local sobre este tipo de iniciativas y pone sobre la mesa una interesante discusión en torno al “arte urbano”, quizás un tanto ajeno a las necesidades y prioridades de los habitantes, aunque también reivindica sus indudables ventajas.

Palabras Clave: Ciudad, color, creatividad, diseño y arte urbano

CIUDADES LATINOAMERICANAS: SUS EXPRESIONES DE ARTE URBANO

Las ciudades latinoamericanas en particular las capitales, están inmersas en acelerados procesos de crecimiento y modernización. En algunos países es característica la macrocefalia urbana (Waisman, 1998). Así, nuestras capitales son el polo de atracción para todos los habitantes nacionales. En efecto, las ofertas educativa y económica, entre otras, suelen concentrarse allí. También, cuando hay situaciones de violencia o de conflicto interno, se convierten en la meta de llegada de los diferentes grupos poblacionales afectados, así como de quienes buscan nuevas oportunidades.

Con base en lo anterior, las capitales latinoamericanas en general están rodeadas de lo que se ha denominado “cinturones de miseria”, asentamientos periféricos caracterizados por el hacinamiento, la marginalidad y diferentes formas de violencia (intrafamiliar, urbana, pandillas, sicariato y otras). Los gobiernos locales, diseñan diferentes estrategias para mejorar la calidad de vida y la habitabilidad urbana de las ciudades



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

y de estos enclaves urbanos en particular.

En la perspectiva de afrontar y resolver estas problemáticas, se han implementado diferentes estrategias participativas con las comunidades de estos enclaves. Desde hace mucho se reconoce el maravilloso uso del color, que utilizan los sectores populares en sus construcciones habitacionales. Se expresa en el color de sus fachadas, decoraciones en las paredes y en los cielorasos. Esto es válido en todos los países del continente y es una expresión cultural valiosa. Desde hace un tiempo, en varias ciudades se visibiliza la identidad de sectores marginales por medio del color. Pioneras y con reconocimiento mundial son las favelas de Rio de Janeiro. En México, murales coloridos y visibles desde la distancia, también identifican sectores populares. En la ciudad de Pachuca (Hidalgo), desde 2015 se puede visitar el 'mural más grande de Latinoamérica', con una extensión inicial de 20.000 m², y que involucró al menos 209 casas del barrio Palmitas, donde está ubicado (Véase fotografía 1). Actualmente, concluidas las fases 2 en 2017 y 3 en marzo de 2018, la extensión se ha ampliado a 40.000m²



Palmitas en Pachuca, muy visible a gran distancia. Autor: Germen Crew. 2015:
Pachuca se pinta

2.- ARTE URBANO COMO ESTRATEGIA DE HABITABILIDAD EN BOGOTÁ

En Colombia, iniciativas para elevar la calidad de vida en sectores urbanos deprimidos, ha detonado procesos sociales inclusivos en términos de convivencia ciudadana. Un ejemplo intermedio es el metro-cable (no está directamente ligado al arte), cuyo trazado va encima de los techos de barriadas muy marginales de la ciudad de Medellín, conocidas a nivel nacional e internacional como las Comunas.



Foto 2. Cortesía AFP. 2018

El efecto del cableado aéreo desencadenó procesos individuales y colectivos de mejoramiento en las viviendas. Los techos, eran originalmente de teja de asbesto o de materiales muy livianos, que sostenían con piedras. Gradualmente, se modificaron a cubiertas de mejor calidad y apariencia. Adicionalmente, la violencia que tristemente caracterizó la zona disminuyó en alguna medida, asociada al efecto de la visibilización de los predios, por esta iniciativa de transporte.

Retomando la propuesta artística, la historia del 'graffiti' en la capital Bogotá ha sido compleja y asociada a la ilegalidad. Tomó años que esta expresión de creatividad y persistencia lograra aprobación y, fuera



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

admitida o promovida como obra colectiva para decorar muros de escuelas y más recientemente las culatas de algunos edificios capitalinos. En general, esta ha sido una expresión de jóvenes independientes y en ocasiones de pequeños grupos, que se han consolidado en colectivos de grafiteros. En la actualidad en el Latinoamérica, ciudades como México D.F. (con una amplísima trayectoria en arte mural) y Bogotá D.C., entre otras, ofrecen tours para apreciar los trabajos creativos de grafiteros locales (Veáse fotografía 3. Arte mural en México D.F.)



Fotografía3. Autor: Smithe, @smitheone
Dirección: Arcos de belén, Colonia Centro (México D.F.)

Sin embargo, convocar a los colectivos para hacerlos partícipes de la habitabilidad sectorial y urbana en general, ha traído como consecuencia la apuesta por utilizar la creatividad local para modificar la apariencia deslucida y terrosa de la pobreza y el hacinamiento, que caracteriza a los cinturones de miseria. En primera instancia el uso del color se promueve intensamente. Al respecto, en Latinoamérica este es un rasgo identitario generalizado, basta con examinar los tejidos y vestidos típicos de todos los países. En cuanto a las viviendas, las estrategias de ornamentación de fachadas, techos y paredes, aún en sectores muy aislados hacen gala del uso del color.

De esta forma, iniciativas individuales asociadas a expresiones identitarias específicas, en las que forma y color tienen su máxima expresión, se han extendido con relativa rapidez, para alegrar el rostro de ciudades y poblaciones, tanto en el resto del continente como en Colombia. Así nos vemos convocados a analizar el rol del arte en estos procesos. Estas manifestaciones que salen de las exclusivas salas de exposición y de los ámbitos cultos y especializados, para aflorar en una humilde y estrecha callecita barrial, pueden ser calificadas como artísticas y así se han convalidado en los últimos 20 años. El movimiento 'Urban Art', tuvo sus orígenes en Italia y Francia. Fácilmente encontró un nicho de desarrollo en nuestro continente, donde el arte mural estaba lejos de ser desconocido.

3.- MARGINALIDAD Y ARTE URBANO EN BOGOTÁ

En cuanto al caso de la capital colombiana, la estrategia "Desmarginalizar"(2016), promovida por la Secretaría de Hábitat de la Alcaldía local, plantea varios programas encaminados al mejoramiento integral de los barrios así catalogados. Cabe destacar: la Formulación de intervenciones de mejoramiento integral de la vivienda. Así, se promueve el uso del color en frentes y fachadas e incluso de diseños diversos, fruto de la creatividad individual de los propietarios locales.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO



El río de la vida. Barrio Los Puentes. Localidad Rafael Uribe Uribe. Cortesía Alcaldía Mayor de Bogotá. Junio 2017

Un ejemplo paradigmático es el barrio Los Puentes, que pertenece a la localidad Rafael Uribe Uribe, marginal y deprimido, se involucró en la creación del un enorme mural (con el apoyo de 2 colectivos de grafiteros: Ink Crew y Franco de Colombia), que lo llamaron El río de la Vida. En su ejecución colaboraron cerca de 800 pobladores locales, a la vez que se pintaron las fachadas en colores vivos para realzar el diseño. Los funcionarios de la alcaldía hablan de corresponsabilidad entre los vecinos y de darles la oportunidad de ‘ser parte de una obra de arte’(Secretaría de Hábitat. 2017). A la fecha, este es el mural más grande de la capital.

Otro ejemplo de mural urbano está localizado en el extremo opuesto de la capital (al norte). Es el caso del barrio Buenavista de la localidad de Usaquén



Buenavista. Localidad de Usaquén. Fotografía cortesía de HabitarTE. Noviembre 2017



Fachada. Buenavista. 2017. Cortesía, Fundación Orbis

Este mural es producto de la interacción conjunta de la Secretaría de Hábitat, la fundación Orbis y la comunidad. Así se constituye la estrategia HabitarTE (2017). En Buenavista en 2 etapas, se han coloreado las fachadas de un poco más de 20000 viviendas.

Finalmente, hay un pequeño barrio cercano al centro histórico de la ciudad muy próximo a los cerros orientales (en el sur oriente), que ha tomado la iniciativa en el mejoramiento de sus fachadas y el uso del color, para suprimir su bien ganada fama de peligrosidad y riesgo para los transeúntes de la zona. Es el barrio Lourdes de la localidad de Santa Fe. Allí, las iniciativas individuales de los pobladores encontraron eco en la alcaldía, para obtener la pintura y los materiales correspondientes para



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

dar color a los diseños de sus fachadas y centros de acopio barriales.



Fachada mercado. Barrio Lourdes. 2017



Diseños de fachada. B. Lourdes. 2017. Cortesía El espectador



Todas estas iniciativas, cuentan con el aval de la Alcaldía de Bogotá. Así, los asentamientos periféricos, marginales de la capital se tiñen de color mientras convocan la creatividad y la colaboración de los vecinos de estos sectores. Para el logro de la armonía en el uso del color, la alcaldía ofrece los materiales necesarios (pinturas, brochas, disolventes, contenedores...), capacitaciones en pintura, estuco y otras técnicas, que viabilizan la labor de los pobladores. También, espera alcanzar una cifra de 64000 viviendas renovadas de esta manera a finales de 2018, en diferentes sectores de la ciudad.

4.- ¿ES EL ARTE URBANO ÚNICAMENTE COLOR E IMAGEN?

El arte, es sin duda una de las manifestaciones más sublimes del hacer humano. Puede definirse asimismo como un espacio de conocimiento individual y colectivo (Avellaneda,2015). Como expresión de la vida y el pensamiento, es el núcleo, de encuentros y elaboraciones sobre el presente, el pasado y el futuro. El arte fomenta la creatividad y la originalidad, así como la libre expresión humana. Las manifestaciones plásti-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

cas y en particular la pintura, son definidas por el pueblo Kamsá (ubicado en el suroccidente del país, en el valle de Sibundoy), con una palabra: embellecer (Avellaneda;2015). Para ellos, el arte solo tiene sentido si mejora la obra de la naturaleza. En consecuencia, cabe considerar que la obra plástica también embellece la vida (Peñuela, 2016). Desde esta perspectiva cabe interrogar ¿en qué medida esta estrategia artística seriada que inunda amplios sectores de nuestras ciudades “embellece” realmente la vida de los pobladores locales? ¿o podría también catalogarse como una estrategia mercantil asociada a la venta de galones y galones de pintura y elementos conexos como brochas, baldes y otros? En términos económicos, la inversión de la Alcaldía fue de \$18000.000.000 en 2017. Mientras que, este año el estimado es de \$ 14000.000.000. Estas manchas de color (una paleta de tonos vivos muy similar en los diferentes lugares), que se difunden y se expanden en diferentes ciudades, bajo el patrocinio de autoridades locales ¿no son formas de banalizar el arte? Aunque se reconoce que aprovechan la creatividad de los pobladores, su entusiasmo y que este tipo de iniciativas tiene indudables ventajas para la convivencia vecinal.

En efecto, estos procesos urbanos fomentan la cohesión social, la libre expresión de la creatividad de pobladores locales; el aprendizaje de técnicas y oficios relacionados con la pintura mural, e incluso temas de otra índole como seguridad alimentaria (capacitaciones complementarias, ofrecidas por la Alcaldía, entre otras). También, mejoran las relaciones interpersonales mientras dan vida y color a fachadas y paredes de los barrios donde se ejecutan estos procesos. Asimismo, contribuyen a la construcción colectiva del territorio, definida como topofilia (Yory, 2000), valiosa para enfrentar nuestras desigualdades urbanas. Incluso se ha calculado que el valor de los predios en el barrio Los Puentes, se incrementó en un 8.9%, con el diseño del mural.

Aunque los pobladores locales, alaban estas ventajas y reconocen un mejoramiento en la habitabilidad urbana en sus barrios, no dejan

de recalcar que los problemas estructurales que los aquejan persisten tales como: el hacinamiento; bajo acceso a servicios básicos domiciliarios, dificultades en la recolección y disposición de basuras; pocas vías de acceso y transporte deficiente; adecuada cobertura educativa para los niños; falta de oportunidades laborales y diferentes formas de violencia intra- familiar y urbana respectivamente, entre muchos más. Así, algún detractor de oficio califica estas estrategias como: ‘ponerle color a la miseria’ (Poblador local. 2017)).

Cabe reconocer que, en ocasiones cuando por efecto de las convocatorias para pintar el barrio, los pobladores tienen contacto con funcionarios de la Alcaldía, hacen denuncias de problemáticas puntuales. Aunque son escuchados en el momento, ellos afirman que estas quejas tienen poco o ningún efecto posterior.

La apuesta entonces es: analizar y cuestionar los alcances y límites de estas expresiones de ‘arte urbano’, que adorna nuestras ciudades latinoamericanas. Cuando de una manera u otra la búsqueda de la belleza persiste en el comportamiento individual y colectivo de nuestros pueblos (Saldarriaga, 2004), y puede ser un factor la lograr una mejor convivencia y habitabilidad urbanas.

REFERENCIAS

- Avellaneda, E. Carlos.2016. Embellecer lo que el más allá hace presente. Ed. Unicauca. Popayán.
- Peñuela, Magdalena. 2016. ¿sanar la violencia y el dolor con arte? las artes: expresiones de resiliencia ante la violencia. Brasil. CIANTEC 16
- Saldarriaga Roa, A. 2004. Arquitectura de fin de siglo. Bogotá. Ed. U. Nacional
- Yory, Carlos M. 2000. Ciudad y postmodernidad. Bogotá. Ed. Uni Piloto
- Waisman, Marina. 1998. La arquitectura descentrada. Bogotá. Ed. Escala Barrio de Pachuca, México, se transforma en un gigantesco y colorido ...



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

<https://www.eluniverso.com/.../barrio-pachuca-mexico-se-trasforma-gigantesco-color..>

Colombia. El Arte Urbano en Bogotá una herramienta para la paz ...www.resumenlatinoamericano.org/.../colombia-el-arte-urbano-en-bogota-una-herrami...

Comunidad del barrio Los Puentes hizo realidad el mural más grande ...
www.bogota.gov.co/.../comunidad-del-barrio-los-puentes-hizo-realidad-el-mural-mas. (06/2017)

Desmarginalizar | Bogota.gov.co www.bogota.gov.co/tag/desmarginalizar
Habitarte | Secretaría Distrital del Hábitat <https://www.habitatbogota.gov.co/noticias/habitarte>

Ink Crew hicieron un macro mural en el barrio Los ... - Cartel Urbano cartelurbano.com/noticias/ink-crew-hace-mas-grande-graffiti-bogota-barrio-los-puentes

Macromurales que se han pintado en barrios marginados de Bogotá ...
<https://www.eltiempo.com> › Bogotá

Metrocable de Medellín, el proyecto en el que nadie creía y ahora es ...
<https://www.las2orillas.co/metrocable-de-medellin-el-proyecto-en-el-que-nadie-creia->. 2018

Vecinos de Usaquén pintan mural en barrio Buenavista - Bogotá ...
<https://www.eltiempo.com> › bogota (09/2017)

What is Urban Art? | Basel.com <https://www.basel.com> › Home › Urban art



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

CIANTEC
2018

ENSINAR ARTE CONTEMPORÂNEA – COMO? PARA QUÊ?

MARIA DE LOURDES RIOBOM

 **VÍDEO**

“Art is difficult. It’s not entertainment. There are only a few people who can say something about art - it’s very restricted. When I see a new artist I give myself a lot of time to reflect and decide whether it’s art or not. Buying art is not understanding art.” Anselm Kiefer

RESUMO

Numa sociedade como aquela em que hoje vivemos, cada vez mais centrada sobre si própria, egoísta e egocêntrica, qual o objectivo de ensinar arte contemporânea?

A questão parece-me quase desnecessária e a resposta óbvia. Mas provavelmente, não é bem assim...

Na realidade, há algum tempo falando com uma colega professora de História da Arte no Ensino Superior, dizia-me esta que, esta nossa área de ensino lhe parecia, nos tempos que correm, quase fútil e desnecessária. Fiquei espantada: como era possível alguém, de modo algum

alheio ao assunto dizer uma coisa destas!?

Pensei então, que seria absolutamente necessário considerar a questão, quando surgiu a proposta do Ciantec 2018 que me fez, uma vez mais, voltar ao assunto.

Proponho assim, uma pequena reflexão sobre a importância da “experiência” (no sentido que J. Dewey dá ao termo) da arte contemporânea, tendo para isso escolhido duas obras de artistas contemporâneos que nos dão algumas das razões da pertinência deste contacto entre estudantes e obras de arte.

Palavras-cave – Educação, Ensino, Pensar, Arte Contemporânea, Democracia.

Em Portugal, segundo me apercebi recentemente, os programas de História da Arte do Ensino Secundário terminam em artistas como Pollock ou Warhol ou ainda em artistas portugueses dos primórdios do século XX como Almada Negreiros.

Num artigo recente, uma professora de Didáctica da Arte na Academia de Belas-Artes de Palermo, e sua autora, perguntou a alguns estudantes universitários se a Capela Sistina era bonita ao que lhe responderam que claro que era bonita, sem, no entanto serem capazes de lhe explicar porquê, como se se tratasse de qualquer coisa de indiscutível, facto do qual Serena Giordano tira a seguinte conclusão:

Se em relação à arte do passado, a atitude que a escola impõe é a deferência, em relação à arte contemporânea manifesta uma forte desconfiança. Consultando programas e directivas ministeriais, verifica-se, pelo menos em Itália, que a arte contemporânea está completamente ausente desde a escola primária até à entrada no liceu.²

Um pouco mais à frente no seu texto faz algumas referências pertinentes como sejam a tendência da escola para a interpretação psicológica dos desenhos das crianças por opo-

¹ Giordano, Serena, A Importância da Estupidez na Arte, in, Revista “Electra”, Fundação EDP, Junho 2018, p.52

² Idem, p.60



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

sição a um contacto real e efectivo com a arte afirmando que: Para os mais pequenos, que estariam perfeitamente em condições de compreender o significado do “ready made” de Duchamp, visto que o praticam quotidianamente, está prevista uma dissuasão sistemática da relação com as linguagens contemporâneas. Trata-se de uma estratégia extremamente subtil, mas muitíssimo eficaz, uma verdadeira “educação para a estupidez” na relação com a arte.³

Assim, é perfeitamente compreensível aquilo que, no mesmo texto, afirma um pouco mais adiante: Quando um indivíduo que, depois da escola, não tenha tido ocasião (ou os instrumentos) para reflectir criticamente sobre o que lhe foi imposto desde pequeno, estiver em frente a um Pollock, não só não se sentirá capaz de o julgar – isto é, de exprimir um ponto de vista pessoal sobre a obra-, mas sentir-se-á, além disso, julgado.⁴

A “educação para a estupidez” para usar a expressão desta autora parece-me ser, infelizmente aquilo que hoje mais temos, e pior do que isso, levada a cabo de forma “subtil” mas bem consciente e ao serviço de governos e ministérios, propositadamente nada interessados em preparar gerações de cidadãos de mentalidade aberta e crítica. Aliás, num outro ponto do artigo referido, a sua autora diz ainda:

O dicionário etimológico de língua italiana, na entrada “estupidez”, remete para uma outra palavra: “estupefacção”. Estúpido é aquele que, confrontado com um elemento novo, não é capaz de assimilá-lo e se limita a ficar estupefacto. A estupidez é, portanto, inimiga da inovação, pois só aceita e contempla aquilo que o senso comum já aprovou. O estúpido precisa de certezas e não tolera a dúvida, o seu olhar está sempre voltado para o passado, através do qual avalia e julga o presente.⁵

O pensamento desta autora italiana, pareceu-me assim pertinente, no sentido de reflectir sobre a pouca ou nenhuma importância dada

em países como Portugal ou a Itália, mas certamente também em muitos outros, 6 ao ensino e da arte contemporânea.

Ensinar seja o que for, é ensinar a pensar, a perceber, a analisar, mas também a criticar ou aprovar, contrapondo ou corroborando argumentos. É isto que fazemos no mundo de hoje? Penso que, por todo lado, há muitos que tentamos fazê-lo, mas quem define as linhas programáticas, os conteúdos e as formas de os transmitir, não são exactamente os professores que aliás, muitas vezes, se deixam também levar pela ideia de “cumprir o que lhes é dito para fazerem” sem grandes interrogações, sem olhar para a frente, para o novo, para aquilo que, muitas vezes põe em causa a sociedade e os valores que esta considera como válidos. Ensinar é dar ferramentas, é, como diz o ditado “ensinar a pescar” e, de modo algum formatar a cabeça dos alunos para seja o que for, apresentando-lhes soluções estereotipadas, ou pior ainda, verdades absolutas e indiscutíveis. Parece-me ser este um dos grandes problemas das nossas sociedades de hoje, mesmo daquelas que, não sendo autoritárias e se consideram democráticas, não dão a inteira liberdade de reflexão, nem procuram estabelecer programas de ensino, cujo objectivo seja não, simplesmente aceitar o que temos ou como vivemos, mas sim questionar a nossa vida e o nosso mundo. Como já há muito nos dizia o filósofo e pedagogo americano John Dewey (Democracia e Educação, 1916):

“Le savoir coupé de l’action réfléchie est un savoir mort, un poids écrasant pour l’esprit. Parcequ’il singe la connaissance et, de ce fait secrète le poison de la vanité, il est un obstacle des plus puissants au développement ultérieur de l’intelligence. La seule voie qui conduise directement à l’assimilation croissante des méthodes d’enseignement consiste à se concentrer sur les conditions qui requièrent, favorisent et mettent

3 Idem
4 Idem, p. 61
5 Idem, p. 52

6 Serena Giordano afirma numa nota, neste mesmo artigo (p. 60) que teve ocasião de ensinar e coordenar seminários sobre arte contemporânea na Finlândia, constatando que a preparação desses estudantes era semelhante à dos seus colegas italianos.



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

à l'épreuve la pensée. Penser est la méthode de l'enseignement intelligent, de l'enseignement qui utilise et gratifie l'esprit".⁷

Assim, o ensino – na verdadeira acepção do termo, pensar sobre, aceitar ou contrapor, da arte contemporânea levanta evidentemente problemas. Não é por acaso que esta tem sido, com frequência identificada com estupidez, vacuidade ou ausência de significado, o que também existe, como certamente existiu no passado com outras formas de arte que se foram desenvolvendo ao longo dos tempos. Muitas das obras que, no passado foram bem aceites porque mais conservadoras, ou sobretudo respeitadoras de valores académicos, estereotipados e coincidentes com formas de pensamento mais conservadoras, estão hoje completamente esquecidas em detrimento de outras que no seu tempo causaram escândalo e rejeição. Os exemplos são muitos e todos os conhecemos. Provavelmente, hoje a maioria das pessoas conhece Manet e não Alexandre Cabanel, conhece o Caravaggio e não Annibale Carrache, sabe quem foram Courbet, ou Henri Matisse cujas obras foram a seu tempo consideradas escandalosas, porque inovadoras e pouco ou nada respeitadoras dos cânones estabelecidos. Teria havido pintura abstracta nos E.U.A. sem o contacto com obras como as de Monet? Picasso não chocou profundamente os poucos que em 1907 puderam ver “As Demoiselles d’Avignon”? Não olhou ao longo do seu percurso de pintor para obras como as de Goya, Velasquez, Zurbarán e também Ingres? É claro que, para perceber as lições maravilhosas que retirou das obras destes pintores, a forma como as fez “suas”, é preciso ver, estudar, comparar, o que, infelizmente, no mundo de hoje, é considerado como dando trabalho e, por isso mesmo, dispensável.

Os exemplos são infinitos e, é, parece-me, à luz destas considerações que devemos reflectir sobre a arte contemporânea, que devemos

⁷ In, Dewey, John, Démocratie et Éducation, in, Philosophie Magazine, n° 122, Septembre 2018.

procurar com os nossos alunos ver o que nos traz de novo, de que forma reflecte as grandes questões do mundo de hoje, de que forma inova em termos plásticos, rebenta com convenções ou propõe uma nova visão do mundo... Os artistas de hoje, como outros de gerações anteriores o fizeram também, chocam, indignam, intrigam, e é esse confronto com o novo que nos interessa aqui. Não somos detentores de “verdades absolutas”, não temos que negar valor ou interesse a uma obra só porque não a consideramos “bela” ou porque está muito para além daquilo que nos possa parecer que uma obra de arte deve ser. Talvez mais importante que tudo isso seja a sua capacidade de nos fazer pensar, de nos confrontar com os problemas do mundo de hoje, de os denunciar, de nos fazer reflectir sobre alternativas ou ainda, de nos confrontar com nós próprios...

O paradigma mudou, mas também mudou dos finais do século XIX para o século XX, também mudou ou começou a mudar quando em 1917, Duchamp enviou para uma exposição um urinol a que chamou “Fonte” e que assinou com o pseudónimo de R. Mutt...

Gostaria, no contexto deste congresso de apresentar, interrogar juntamente convosco as obras de alguns artistas nossos contemporâneos, não exactamente pelo escândalo que tenham provocado ou possam vir a provocar, mas sim pela capacidade interrogativa do mundo e da arte de hoje. Vamos ver então...

Os alunos precisam de aprender a ver, pois aprender a ver é também aprender a pensar. O desconhecimento do mundo, dos problemas das sociedades contemporâneas resulta quanto a mim de uma negligência absoluta e deliberadamente desejada por parte de muitos governos, de uma abordagem inovadora naquilo que à arte contemporânea diz respeito. Como referido mais acima, este parece ser um problema comum e bastante constante no mundo contemporâneo. Basta que olhemos para a pobreza de muitos programas, para o aspecto pouco atractivo de muitos manuais escolares, para não falar já das “lavagens ao cérebro” que constituem a grande maioria das emissões televisivas. Certamente que



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

há exceções, e há certamente países, onde se compreendeu há muito a importância de apetrechar as gerações futuras com conhecimentos que lhes possam vir a ser imprescindíveis para a compreensão da sociedade e da importância dos valores num mundo outro em que lhes será dado viver.

Fornecer essa capacidade de leitura, mais não é do que equacionar questões fundamentais que são aquilo que, à partida permite não, trazer soluções “já prontas”, mas sim reflectir sobre a condição humana e os seus problemas.

Pensei em considerar dois pintores do nosso tempo, cujas obras gostaria de ver discutidas e dadas a conhecer a jovens que, embora seus contemporâneos nunca as viram ou sequer ouvirem falar delas.

Começaria por um pintor, nosso contemporâneo, Anselm Kiefer, nascido na Alemanha em 1945, precisamente no ano que marca o final da 2ª Guerra Mundial. Talvez dizer apenas isto, já diga muito sobre quem é este pintor, na medida em que, primeiro é alemão, segundo nasce praticamente no fim da guerra. O que me parece importante é olhar a sua obra à luz de destes elementares dados biográficos mas, seria obviamente reductor não ver senão isto. Kiefer é um homem extremamente culto, e isso vê-mo-lo quer na variedade de títulos que atribui às suas obras, quer na iconografia extremamente diversificada que dá substância ao seu trabalho. Se tivesse que dar uma aula a alunos do ensino superior sobre este artista cuja obra é, sem dúvida, de uma enorme complexidade, começaria por lhes apresentar uma selecção de pinturas e livros por ele realizados deixando bastante tempo de reflexão, e pedindo por fim, uma opinião, um parecer, uma observação sobre o que viram e sobre aquilo que, o que viram os fez sentir.

Talvez, em grupo, e depois de discutir as imagens seleccionadas fosse possível tomar consciência do que, nos é dito abaixo:

“The artist is most known for his subject matter dealing with German history and myth, particularly as it rela-

tes to the Holocaust. These works forced his contemporaries to deal with Germany’s past in an era when acknowledgment of Nazism was taboo. Kiefer incorporates heavy impasto and uncommon materials into his pieces, such as lead, glass shards, dried flowers, and strands of hay, many of which reference various aspects of history and myth, German and otherwise.”⁸

Seguidamente, iria propor a análise da obra, “Nebelland hab ich gesehen, Nebelherz hab ich gegessen”, 1997, (Vi o país do nevoeiro, comi o coração do nevoeiro).



Com a apresentação desta obra, passaríamos à análise do título que parte de um poema de Ingeborg Bachmann, que o pintor considera a maior poetisa do século XX, e que, não estando traduzido para português não poderá ser lido na aula, mas nada nos impede de reflectir em conjunto sobre o título da obra.

Passaremos depois à análise dos procedimentos técnicos e ma-

⁸ <https://www.theartstory.org/artist-kiefer-anselm.htm>



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

teriais utilizados como palha, raízes, terra, cinza, cabelos ou outros muito pouco convencionais, que o artista usa com enorme capacidade criativa para reforçar e conferir maior expressão a temas que trata com frequência como seja a aniquilação dos judeus, lendas características da cultura e da mitologia alemãs, etc.

Seria, em seguida feita análise da composição em si, de modo a que possa ser entendida por alunos cujos hábitos de ver pintura são limitados. Essa análise será feita a partir de questões que os alunos terão de elaborar em grupo e que serão depois ser colocadas a outros grupos de colegas.

Por fim, considero importante uma análise profunda que nos esclareça sobre o modo como a composição é portadora de mensagem, ou seja, o importante será ver que o artista não se limita a descrever a tragédia, não, aqui não há meras descrições, mas vivências – as do rapaz que cresceu e brincou num país em escombros, e mais tarde de um homem que, como os seus concidadãos, cresceu no meio da culpa e da dificuldade da assunção da mesma. Na obra de Kiefer não há afirmações, mas sim constantes interrogações. Por outro lado, o artista mostra-nos a perturbação imensa que a tragédia acarreta, em geral sempre em primeiro plano, mas não deixa de, num plano mais longínquo da tela, dar a ver a possibilidade de começar de novo, sendo essa esperança sempre possível.

“Im Vordergrund steht immer die Zerstörung, dahinter wird dann zart der Neuanfang sichtbar.”⁹

Haverá por fim, duas, três aulas, uma síntese que procurará partir de questões essenciais como sejam – quais os objectivos do artista? Mostra-nos ou não as suas vivências? Como procede? E a nós o que nos diz? O que podemos ver na sua obra? Será a arte uma forma de ver a História? De ver e sentir a vida? Como pode uma vivência pessoal tornar-se universal?

9

https://www.welt.de/wams_print/article916374/Die-meterhohe-Kiefer-Schau.html

Desde logo, será, penso, para os estudantes possível reflectir sobre o mundo contemporâneo, e os seus grandes questionamentos, neste caso, a guerra, o exílio, as perseguições do “outro”, do que não é como nós, da frieza ou melhor, citando Hannah Arendt, da “banalidade do mal”? A guerra terminou há setenta e três anos, mas, muitas destas questões continuam perfeitamente actuais, e é pertinente discuti-las. A obra de Kiefer pode constituir um importante ponto de partida, não só para a discussão das questões que enuncia enquanto “contemporânea” e em termos plásticos, mas, e também por isso, pela sua capacidade de nos “chocar”, interpelar, e fazer pensar.

Vamos ainda aqui, ter em conta uma outra pintura, da autoria da portuguesa Paula Rego, sem dúvida, a maior pintora portuguesa viva. Iremos continuar a reflectir sobre o contributo da pintura para as nossas vidas, ver o que nos diz e como diz, de forma a que, no final deste bloco de aulas possa ser possível ter um entendimento mais claro daquilo que é ou pode ser a arte contemporânea, a forma como procede, mas também aquilo em que difere de formas de arte mais clássicas, embora, e isso é importante, devemos considerar que as diferentes formas de arte, correspondem quer em termos temáticos, quer em termos técnicos a um determinado tempo. Para além disso, a arte contemporânea faz muitas vezes referência à arte clássica, não a abandonou por completo, não a deitou fora, continua a existir, como certamente, outras gerações que virão depois de nós, lhe farão referência, aprenderão com o legado daquilo a que hoje designamos como arte contemporânea.

Paula Rego, é uma artista contemporânea que nasceu em Lisboa em 1935. É portuguesa, mas para ser artista foi “obrigada” a sair de Portugal. É ela própria que nos conta que o pai, homem com uma forma de pensar muito avançada para o seu tempo, a terá mandado estudar para Inglaterra, dizendo “Este país não é para mulheres”.

O Portugal desse tempo não era certamente o de hoje, mas o país não deixou de ser periférico, nem pequeno, e nunca sairá obvia-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

mente desta condição. Suponho que a única coisa que o poderá fazer sair de uma condição mental “periférica e pequena”, será a educação, a educação que dermos à juventude deste país que, não será certamente nunca equiparável aos grandes países europeus em termos económicos, mas que poderá ser um país em que haja gente de mente aberta capaz de transformar o seu atraso cultural que permite toda a corrupção, a intriga e mesquinhez em que aqui se vive, numa realidade de gente civilizada que paga os seus impostos, exigindo a sua contrapartida.

Evidentemente que a arte tem no desenvolvimento mental de uma geração, um papel de enorme relevo. Estou convicta que qualquer português que leia as obras de Eça de Queiroz e as entenda, não será mais aquele que era antes de o fazer. Não é certamente, por acaso que Paula Rego “comenta” alguns textos de Eça nas suas pinturas.

Não foram essas as obras que escolhi para aqui comentar, para levar aos alunos. Pareceu-me importante ir ao encontro de uma questão que a artista decidiu deliberadamente tratar, eu diria até com um propósito didáctico e esclarecedor.

No início do ano de 1998, realizou-se em Portugal um primeiro referendo à despenalização do aborto, referendo esse em que a proposta em discussão foi derrotada. Paula Rego, pintou então uma série de trabalhos em pastel que de forma crua e muito óbvia tratavam o tema. A pintora que há muito vivia na Grã-Bretanha, ficou chocada com a votação em Portugal, e resolveu, por isso, chamar de forma nua e crua, a atenção das pessoas para o assunto, tanto mais que ela própria passara por essa situação, e que a dor, o sofrimento e o traumatismo causados estavam bem presentes na sua memória e certamente inscritos para sempre no seu corpo.

A artista passara a sua infância num Portugal fechado, de ideias limitadas e dominado por peias e preconceitos. Num país que olhava para dentro, em que qualquer coisa que saísse da tradicional maneira de agir ou pensar era considerada “pecado”, e como tal condenável. Num país

em que o acesso à ciência, à arte e a cultura eram limitadíssimos. Num país em que a percentagem dos que sabiam ou podiam ler um livro era muito diminuta. Isso marcou-a, isso traumatizou-a. Para sempre ficaram gravados na sua memória os casos de mulheres muito pobres a quem as vicissitudes da vida levavam a ter que abortar. Mulheres sem apoio médico, mulheres a quem os homens faziam crianças que não podiam sustentar, em suma, mulheres que viviam na maior das solidões afectivas, mulheres que eram ainda por cima, vistas como pecadoras, acusadas de crime.

Mais tarde, já em Inglaterra, ela própria passará, algumas vezes, por essa experiência traumática. O mundo desse tempo não era o de hoje, e mesmo em Inglaterra, país já então bem diferente de Portugal, a jovem estudante, teve também ela de se sujeitar àquilo que tantas vezes matara e fizera sofrer as pobres mulheres do seu país.

É, no fundo, qualquer coisa que, estando dentro dela, tinha de sair. A sua revolta era enorme, a dor calada rebenta, quando no final dos anos 90, quando, não sem polémicos e confrontos, a lei da interrupção voluntária da gravidez já tinha sido aprovada em muitos países europeus, a jovem pintora, vê em Portugal o desperdiçar de uma oportunidade de acabar com o sofrimento escondido, a dor calada, e muitas vezes até a morte de muitas das suas compatriotas. Paula Rego vai então fazer uma série de obras em que põe a nu algo escondido, não nomeado, como se não existisse, acto terrível da mãe que “rejeita” o filho.

Quando olhamos para estas obras de uma realização técnica absolutamente primorosa, vemos mulheres que desafiam com o olhar o expectador, que de algum modo lhe perguntam de que modo é também ele responsável pelo seu sofrimento tanto físico, como moral. No fundo parecem dizer-lhe que também participou do “crime” de que são acusadas. As obras são duras, interpelam o espectador que se sente desconfortável.

As obras foram muito criticadas quando expostas, e ainda hoje, vinte anos depois, se ouvem muitas vezes comentários pouco favoráveis.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Por quê levar este tema para a aula? Muitos dirão que há outros, menos difíceis, menos violentos. São, no entanto, estas as obras que arrisquei escolher, exactamente pela sua força, pela capacidade de Paula Rego de transformar uma questão íntima, numa questão social, numa questão que não diz apenas respeito às mulheres mas também aos homens. Como afirmou Simone Veil, no parlamento francês, quando em 1974, com as maiores dificuldades e sujeita aos maiores insultos, fez aprovar a lei da interrupção voluntária da gravidez: “Nenhuma mulher faz um aborto de ânimo leve...”, também Paula Rego nos quer confrontar com esta situação dolorosa.

Na altura as obras causaram enorme estranheza, provocaram reacções e polémicas, mexeram com as pessoas e quando interrogada pelos jornalistas, acerca desta série de pastéis, Paula Rego respondeu com uma certa ironia, bem característica de quem sabe o que diz:

“O naturalismo está muito fora de moda, mas eu não me importo. Estas pinturas silenciosas, com suas graves respostas irão resistir”.¹⁰

Do mesmo modo que é didáctico e importante olhar para as obras como as de Kiefer, ou outras como as de Haring, de Jeff Wall ou de Cai Guo Qiang, e muitos outros, também as obras de Paula Rego, pela sua extrema actualidade e qualidade pictórica, nos permitem discutir temas relevantes para a vida de todos nós, que abrem caminhos de reflexão, que ajudam a compreender o mundo, que trazem consigo a possibilidade de “abrir” a mente, todos eles nos permitem ainda perceber, sentir a arte contemporânea nos seus processos de realização, quer ao nível dos temas, quer ao nível dos processos técnicos usados para explicitar os temas tratados.

A arte contemporânea é, sem sombra de dúvida, como a música, a literatura, o cinema ou o teatro, uma forma de pensar o mundo, e como já foi dito, esse é o grande objectivo da educação, daí que ensinar a ver,

¹⁰ <http://sxpolitics.org/ptbr/dessacralizando-o-aborto-as-pinturas-de-paula-rego/6603>

é uma forma de ensinar a pensar, que permite ajudar a criar realidades mais humanas e mais dignas que possam por sua vez ajudar a tornar as pessoas mais esclarecidas e menos manipuláveis, e até mais felizes.

Gostaria de terminar este pequeno texto, deixando a ideia de que a arte é sempre contemporânea do seu tempo, reflecte sempre sobre as grandes questões de uma época, e daí ser considerada “perigosa”, porque levanta questões, porque gera dúvidas, porque não traz consigo certezas absolutas e verdades estereotipadas, porque nos obriga a reflectir, porque, como referi mais acima neste texto:

“Estúpido é aquele que, confrontado com um elemento novo, não é capaz de assimilá-lo e se limita a ficar estupefacto. A estupidez é, portanto, inimiga da inovação, pois só aceita e contempla aquilo que o senso comum já aprovou. O estúpido precisa de certezas e não tolera a dúvida, o seu olhar está sempre voltado para o passado, através do qual avalia e julga o presente”.¹¹

¹¹ Idem, p. 52



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

GRAFOS: UMA PROPOSTA PLÁSTICA

CAROLINA VIGNA PRADO

 **VÍDEO**

Essa pesquisa foi parte integrante da minha dissertação de mestrado e iniciou-se como teórica, a respeito do artista visual Nazareno Rodrigues. A ideia de uma literalidade na linguagem visual e da leitura imagética na literatura é uma constante em minhas pesquisas. E, por causa disso, no decorrer desse processo, a aproximação com Italo Calvino, através da mistura de linguagens, foi natural.

Os livros *São as coisas que você não vê* que nos separam (2004), *Num lugar não longe de você* (2013) e, *Uma vez de olhos abertos, abra-os novamente* (2015) são o recorte escolhido dentro da vasta obra de Nazareno Rodrigues. Essa pesquisa inicia-se como uma análise quantitativa desses, seguida de entrevista com o artista. Em seguida, foram elaborados mapas visuais utilizando a teoria dos grafos relacionais, da matemática.

No campo material, percebo em Nazareno e busco em minha produção uma consistência tanto na fisicalidade quanto na poética, como eixo criativo. De forma a fechar um ciclo ‘Calvino’, é a consistência que gera a leveza, a rapidez, a exatidão, a visibilidade e a multiplicidade e, ao mesmo tempo, são esses cinco aspectos que sustentam a consistência.

Ao notar a minha identificação poética com a sua organização

estrutural, optei por adotá-la em minha pesquisa em um diálogo direto com Calvino, dividindo-a em Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade, Multiplicidade e Consistência. Sendo esta última – Consistência – uma proposta completamente autônoma, posto que infelizmente Italo Calvino faleceu antes de escrevê-la e dela só conhecemos sua intenção, sob a forma de título.

Calvino fala sobre literatura. Entretanto, acredito que todas as análises em Seis propostas para o próximo milênio podem ser extrapoladas e ampliadas para todas as linguagens.

Nazareno, Calvino e eu temos, portanto, uma ligação através da mistura de linguagens. A visualidade na literatura de Calvino é a expressão verbal da obra visual que tanto Nazareno quanto eu produzimos.

O foco de interesse da pesquisa é a interpretação poética dos dados, transformando os grafos em arte.

Os dados que permitem gerar os grafos são parte indissociável e fundamental para a sua visualização. Entretanto, as escolhas feitas determinam não apenas a sua aparência em termos de cromatismo, composição, forma, tipologia, relações (vetores), mas também em termos de itens, características, pontos, elementos, unidades e critérios mostrados. Com isso, há uma escolha – absolutamente consciente, individual e única – para cada elemento de dado e visual. E a poética envolvida nessa escolha inclui o processo artístico-curatorial de apresentar uma nova visualidade e subjetividade. Como diz Cauquelin,

O termo [arte contemporânea] designa justamente o heterogêneo, ou a desordem de uma situação na qual se conjugam a preocupação de se manter ligado à tradição histórica da arte, retomando formas artísticas experimentadas, e a de estar presente na transmissão pelas redes, desprezando um conteúdo formal determinado. É, pois, uma fórmula mista, que concede aos produtores de obras a vantajosa posição



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

de portadores de uma nova mensagem e desloca ou inquieta os críticos e historiadores de arte, que não sabem captá-la nem a quem aplicá-la. (CAUQUELIN, 2005, p. 129, grifo nosso)

Ou, ainda, no que diz respeito à apresentação do grafo como arte, é possível afirmar tratar-se de um novo “sistema” criativo, conforme Csikszentmihalyi,

O que chamamos de criatividade sempre envolve uma mudança em um sistema simbólico, uma mudança que, por sua vez, afetará os pensamentos e sentimentos dos membros da cultura. Uma mudança que não afeta a maneira como pensamos, sentimos ou agimos não será criativa. Assim, a criatividade pressupõe uma comunidade de pessoas que compartilham modos de pensar e agir, que aprendem uns com os outros e imitam as ações uns dos outros. É útil pensar sobre a criatividade como envolvendo uma mudança nos memes - as unidades de imitação que Dawkins (1976) sugeriram eram os blocos de construção da cultura. Memes são semelhantes aos genes na medida em que eles carregam instruções de ação. As notas de uma música nos dizem o que cantam. A receita para um bolo nos diz quais os ingredientes a serem misturados e quanto tempo para cozinhá-lo. Mas enquanto as instruções genéticas são transmitidas nos códigos químicos que herdamos em nossos cromossomos, as instruções contidas em memes são transmitidas através da aprendizagem. Em geral, aprendemos memes e os reproduzimos sem mudanças. Quando uma nova música ou uma nova receita é

inventada, então temos criatividade. (tradução livre de CSIKSZENTMIHALYI, 19989, p. 316)¹

Ou seja, não existe nenhum processo automatizado, o que existe aqui é a utilização de ingredientes conhecidos em uma nova receita, fazendo com que o grafo seja a forma criativa escolhida pela artista/autora de expressar-se.

A primeira análise dos livros de Nazareno foi quantitativa. Foram catalogados todos os elementos de cada página dos 3 livros, considerando descrição, cor ou aspecto dominante, classe semiótica, título quando disponível, linguagem artística e com qual ou quais das seis propostas de Calvino aquela obra se relaciona. Essa catalogação gerou 1740 itens de informação primária².

A análise dos dados deixa claro que há um equilíbrio na obra de Nazareno, tanto em relação às linguagens artísticas preferenciais quanto às classes semióticas. As relações com Calvino são bem diversas, mas também é possível perceber uma inclinação maior na direção de Visibilidade, Multiplicidade e Consistência.

Para análise semiótica, a pesquisa partiu do referencial peirceano mas, como Charles Peirce (1839-1914) faleceu antes da sedimentação da utilização artística da fotografia, foram adotados preferencialmente os referenciais de Vilém Flusser (1920-1991).

Considerando a análise dos mapas visuais e da tabulação dos dados pesquisados, esta pesquisa tratará doravante, portanto, como fato

conhecido que o artista Nazareno considera em igual importância as lin-

¹ What we call creativity always involves a change in a symbolic system, a change that in turn will affect the thoughts and feelings of the members of the culture. A change that does not affect the way we think, feel, or act will not be creative. Thus, creativity presupposes a community of people who share ways of thinking and acting, who learn from each other and imitate each other's actions. It is useful to think about creativity as involving a change in memes - the units of imitation that Dawkins (1976) suggested were the building blocks of culture. Memes are similar to genes in that they carry instructions for action. The notes of a song tell us what to sing; the recipe for a cake tells us what ingredients to mix and how long to bake it. But whereas genetic instructions are transmitted in the chemical codes that we inherit on our chromosomes, the instructions contained in memes are transmitted through learning. By and large we learn memes and reproduce them without change; when a new song or a new recipe is invented, then we have creativity. (CSIKSZENTMIHALYI, 19989, p. 316)

² Informação primária é aquela que ainda não foi relacionada com outras ou interpretada



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

guagens citadas.

Calvino procura um símbolo para o milênio:

Se quisesse escolher um símbolo votivo para saudar o novo milênio, escolheria este: o salto ágil e imprevisito do poeta-filósofo que sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza, enquanto aquela que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, estrepitante e agressiva, espezinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte, como um cemitério de automóveis enferrujados (CALVINO, 1990, p. 24)

Não podemos esquecer, entretanto, que qualquer que seja o signo adotado, a interpretação de seu objeto (considerando a tríade peirceana objeto-signo-interpretante³) é, necessariamente, dependente do repertório do fruidor.

Anne Cauquelin aponta a importância da linguagem na arte contemporânea, pós-Duchamp: “*Expor um objeto é intitulá-lo.*” (CAUQUELIN, 2005, p. 101) O título é parte da designação da obra e, por ser leve, no sentido de ser um signo impalpável, a autora o considera uma cor. Ou seja, é parte integrante da obra. Se o título, que se posiciona no espaço expositivo como um apêndice à obra, é seu integrante indissociável, é inegável que o texto integrado diretamente à obra também o é. A questão que se coloca é como. E esse ‘como’ depende não apenas de quem intitula mas também de quem o lê. O *self* de todos os envolvidos integra-se nesta equação:

Mas a resposta que mais me agradaria dar é outra:
quem nos dera fosse possível uma obra concebida

³ “Um signo (ou representamen) para Peirce é aquilo que, sob certo aspecto, representa alguma coisa para alguém. Dirigindo-se a essa pessoa, esse primeiro signo criará na mente (ou semiose) dessa pessoa um signo equivalente a si mesmo ou, eventualmente, um signo mais desenvolvido. Este segundo signo criado na mente do receptor recebe a designação de interpretante (que não é o intérprete!), e a coisa representada recebe o nome de objeto. Signo, Interpretante e Objeto constituem o que é chamado de representação triádica do signo.” (SAMPAIO, 2012)

fora do *self*, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e no outono, a pedra, o cimento, o plástico... (CALVINO, 1990, p. 138)

Diante de tantos *selfs*, como é possível a fruição ou compreensão? Primeiro, precisamos estabelecer o sentido de código, da compreensão do humano. Segundo Flusser:

A comunicação humana é um processo artificial. Baseia-se em artifícios, descobertas, ferramentas e instrumentos, a saber, em símbolos organizados em códigos. Os homens comunicam-se uns com os outros de uma maneira não “natural”: na fala não são produzidos sons naturais, como, por exemplo, no canto dos pássaros, e a escrita não é um gesto natural como a dança das abelhas. Por isso a teoria da comunicação não é uma ciência natural, mas pertence àquelas disciplinas relacionadas com os aspectos não naturais do homem, que já foram conhecidas como “ciências do espírito” (*Geisteswissenschaften*). A denominação americana “*humanities*” expressa melhor a condição dessas disciplinas. Ela indica na verdade que o homem é um animal não natural. (FLUSSER, 2013, p. 89)

Toda produção humana é, portanto, codificada. Entretanto, existem alguns denominadores comuns que permeiam a nossa constituição, salvo, naturalmente, alguma deficiência. Cito como exemplo uma música instrumental que independe de idioma para ser compreendida como som. Naturalmente, existirão diferenças culturais em sua fruição, mas a per-



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

cepção da linguagem como sonora é indiscutível.

O mesmo não acontece com a linguagem verbal. Dependemos do domínio do letramento e do idioma para compreendermos seu significado. Por ser um signo simbólico, não indicial ou icônico e, portanto, arbitrário, a palavra não possui contiguidade com seu significado. Não é incomum, por exemplo, percebermos um alfabeto estranho a nós como um desenho gráfico e não como escrita. Nazareno não fornece esta contiguidade. Nazareno opera principalmente na terceiridade e, em relação ao interpretante, no símbolo.

O título é parte da designação da obra e, por ser leve, no sentido de ser um signo impalpável, assume um valor de cor (CAUQUELIN, 2005, *passim*). Ou seja, é parte constituinte da obra e, ao ser incluído na obra *per se*, mesmo sendo dependente de idioma, torna-se um elemento pertencente à linguagem visual. “*Expor um objeto é intitulá-lo. [...] a arte não é mais retiniana, é não-óptica, então deve utilizar outro suporte.*” (Idem, pp. 101-102)

Nazareno sabe disso. Suas obras utilizam a imagem e a escrita de maneira complementar. Tanto pelas referências biográficas quanto as de história da arte, alguns *objetos* podem não ser de reconhecimento óbvio para alguns, mas seu *signo* será. Nazareno aproxima-se afetivamente de seu fruidor através dos signos de fácil acesso e distancia-se com leveza ao não explicar o que pode parecer óbvio para outros.

O vazio na obra de arte, especialmente em Nazareno, é repleto de significados. Considerando a ausência personificada do humano na série de desenhos a nanquim intitulada *Valentes*, de 2009, há uma relação entre o vazio e o silêncio que se dá através da narrativa, da linguagem. Em seu *press release*, reproduzido em diversos periódicos generalistas, a descrição desta série é: “*diversos desenhos de antigos uniformes militares se mostram vigilantes, como a emitir um aviso a ser lido em silêncio*”.

O silêncio, em Nazareno, é segurança e risco, aproximação e afastamento.



Figura 1. *Valentes* (2009), de Nazareno Rodrigues

Se pensarmos pelo conceito de algo ser o significante de outro, é possível pensar em Nazareno como dadaísta. Seus uniformes mostram mais a ausência do que a presença. O vazio é o significado, que vai além da materialidade e do visível. Está neste lugar, o da não-imagem, a desestabilização do fruidor, a sua experiência estética (não no sentido kantiano, mas no de Baumgarten, como oposto à anestesia).

Nazareno escreve frases junto aos desenhos que, assim como a imagem, nos levam ao afastamento e à aproximação (exemplo: “*tal qual os fanáticos que pensam ter Deus do seu lado*”). A escrita possui um tempo de leitura diferente da imagem, mais lento. Seu posicionamento lado a lado com a imagem, neste contexto, transforma o tempo de fruição da imagem. Calvino traça a relação entre estes processos:

Podemos distinguir dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal. O primeiro processo é o que ocorre normalmente na leitura: lemos por exemplo uma cena de romance ou a reportagem de um acontecimento



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

num jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto. (CALVINO, 1990, p. 99)

A confluência de ambos processos causa, alego, um terceiro processo imaginativo. Na obra de Nazareno, este terceiro processo imaginativo, acredito, não tem uma eficácia maior, quase didática, como seria natural supormos, mas menor, face à dúvida e ao questionamento gerado pelas relações possíveis entre estes elementos. Isso se dá posto que a literatura possui uma parte visual própria, como diz Calvino:

Digamos que diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento. (CALVINO, 1990, p. 110)

E que, portanto, por pertencer exclusivamente ao fruidor, entra necessariamente em conflito com a imagem apresentada.

Nazareno trabalha principalmente com memória e infância, incluindo contos de fadas e sua biografia. A série Valentes retira da “cena” a personagem rígida, severa, que se supõe pela associação comum aos uniformes militares. Fica, portanto, a beleza das vestimentas cheias de detalhes. Nazareno fica com a delicadeza e descarta a rigidez mas, ao apontar para o vazio, nos aproximamos-afastamos justamente da aspe-
reza que não se vê.

A narrativa de Nazareno não pode ser pensada apenas como

linguagem verbal, nem tampouco apenas como linguagem visual. Seu “discurso” é construído com ambas estruturas sintáticas. A verbal inclui em si a visual, por tornar-se cor e a visual, por sua vez, inclui a verbal em seu propósito.

É importante ressaltar aqui que a obra de Nazareno não é uma ilustração do texto nela contido. A ilustração ilustra algo, ou seja, surge após esse algo e só existe em função dele. Portanto, a obra literária pode prescindir da ilustração. A obra de Nazareno não existe sem ambos, não sendo, portanto, um ilustração do outro ou outro explicação do um.

Há, em Nazareno, uma proximidade com o romance realista de que fala Calvino, no que diz respeito à tangência entre objeto e significado, ou melhor, entre objeto e seus múltiplos significados.

No romance realista, o elmo de Mambrino se transforma numa bacia de barbeiro, mas sem perder importância nem significado; assim como são importantíssimos todos os objetos que Robinson Crusóé salva do naufrágio ou aqueles que fabrica com suas próprias mãos. A partir do momento em que um objeto comparece numa descrição, podemos dizer que ele se carrega de uma força especial, torna-se como o pólo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis. O simbolismo de um objeto pode ser mais ou menos explícito, mas existe sempre. Podemos dizer que numa narrativa um objeto é sempre um objeto mágico. (CALVINO, 1990, p. 47)

Objeto aqui, em Calvino, não é o objeto semiótico de Peirce. O objeto de que fala Calvino é a coisa em si, tanto na acepção kantiana⁴, quanto na coloquial.

Quando temos duas linguagens (nesse caso, verbal e visual), a

⁴ Grosso modo, a “coisa em si” em Kant trata daquilo que existe de forma independente de sua representação ou da percepção de si.



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

soma do significado se dá na percepção que só é possível em sua fruição mais lenta. Por isso Nazareno a insere na obra, não apenas no título. Misturando, portanto, tanto a linha quanto a superfície, resultando em um código misto, imagético e conceitual. (FLUSSER, 2013, pp. 113-114).

Ainda, segundo Flusser:

É óbvio que os dois tipos de leitura [escritas; pintura] envolvem tempo, mas será o “mesmo” tempo? Aparentemente sim, já que podemos medir em minutos o tempo despendido nos dois tipos de leitura. Mas um simples fato nos detém. Como podemos explicar o fato de que a leitura de textos escritos usualmente demanda muito mais tempo do que a leitura de quadros? Será que a leitura de quadros é mais cansativa, a ponto de termos de interrompê-la? Ou será que as mensagens transmitidas nos quadros são normalmente mais “curtas”? Ou não será então mais sensato dizer que a mensuração em minutos não consegue demonstrar essa particularidade? Se aceitarmos isso, poderemos dizer que a leitura de imagens é mais rápida porque o tempo necessário para que suas mensagens sejam recebidas é mais denso. Ela se abre em menos tempo. Se denominarmos o tempo envolvido na leitura de linhas escritas de “tempo histórico”, devemos designar o tempo envolvido na leitura de quadros com um nome diferente. Porque “história” significa tentar chegar a algum lugar, mas ao observarmos pinturas não necessitamos ir a lugar algum. A prova disso é simples: demora muito mais tempo descrever por escrito o que alguém viu em uma pintura do que simplesmente vê-la. (FLUSSER, 2013, pp. 105-106)

Ou, segundo Merleau-Ponty:

Agora a palavra não é distinta da atitude que ela induz, e é apenas quando sua presença se prolonga que ela aparece como imagem exterior e sua significação como pensamento. As palavras têm uma fisionomia porque nós temos em relação a elas, assim como em relação a cada pessoa, uma certa conduta que aparece de um só golpe a partir do momento em que elas são dadas. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 316)

Ou seja, a palavra – linguagem verbal – só se torna pensamento quando sua “presença se prolonga”. É justamente isso que faz Nazareno: prolonga, através da soma, as duas linguagens, tornando-as pensamento.

Pouco se sabe do capítulo Consistência de Calvino, pois infelizmente o autor faleceu antes de escrevê-lo. A principal informação que temos a respeito, a partir de anotações recuperadas por sua viúva, é que traria alguma referência a Bartleby, de Herman Melville.

Não se trata aqui, de forma alguma, uma tentativa de adivinhação, mas é inegável a força do personagem que intitula a obra de Melville e sua consistente resposta a todas as tarefas que lhe eram requisitadas: “I would prefer not to”. A escolha de Calvino é curiosa, ou melhor: seria, caso fosse concluída. Bartleby é inegavelmente consistente, no entanto é também, justamente por sua consistência, falho.

Bartleby é tão consistente em sua “resistência passiva” que acaba por, literalmente, morrer de fome. A morte por inanição é provavelmente o mais próximo matérico que temos de desaparecer por causas naturais. Bartleby falha como profissional, falha como interlocutor, falha como personalidade, falha em sua própria existência.

Entendemos consistência – pelo menos em uma acepção coloquial – como um valor desejável. Bartleby nos mostra que isso não é



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

necessariamente verdadeiro.

Nem sempre o que entendemos / vemos / sabemos é o que está lá. Nazareno, em sua série Valentines, nos mostra o que não está lá, a narrativa está na ausência.

Como uma busca do olhar pela falta, pelo não-dito, pelo intervalo entre o que existe e o que é imaginado.

Então, em busca do ausente, do vazio, do silêncio, encontrei o meu Eros, o que me move, aquilo que me é humano.

É importante lembrar, entretanto, que a obra – seja ela qual for – não satisfaz o olhar, a busca pelo que não está lá.

A obra de arte não detém o olhar: é o processo fascinador, para-hipnótico, do olhar estético que cristaliza em torno dela os diferentes componentes da subjetividade e os redistribui para novos pontos de fuga. (BOURRIAUD, 2009, p. 140)

Esse olhar jamais é satisfeito e, por isso mesmo, a arte existe. Assim como a relação humana existe no interstício, o olhar viaja por entre os muitos entres do mundo.

Flusser, no excelente O mundo codificado (2013), discorre sobre a velocidade de leitura da obra literária (texto) e da obra visual (imagem). Ele não aborda a questão das múltiplas linguagens, mas foi, indubitavelmente, o estopim do raciocínio aqui desenvolvido.

A visualização gráfica auxilia a enxergar padrões e extrair sentido de uma grande quantidade de informação, permitindo que o pesquisador dedique-se ao pensamento, à reflexão, ao contexto em que essas informações se inserem e à conexão entre elas, sem perder tempo e energia submerso em longas tabulações de dados. Quando a informação está organizada em grafos, forma-se um cenário claro ao ponto de serem, em determinados casos, também chamados de mapas de informação ou mapas visuais.

Pensar em informação relacional e informação relacionando-se com tecnologia é, obviamente, pensar em grafos. A teoria dos grafos estuda as relações entre os objetos de um determinado conjunto, sendo muito utilizada na matemática aplicada e na ciência da computação. Aqui, entretanto, o grafo assume o lugar da criação artística, posto que há uma escolha – e, portanto, uma poética – de cada elemento visual que o compõe.

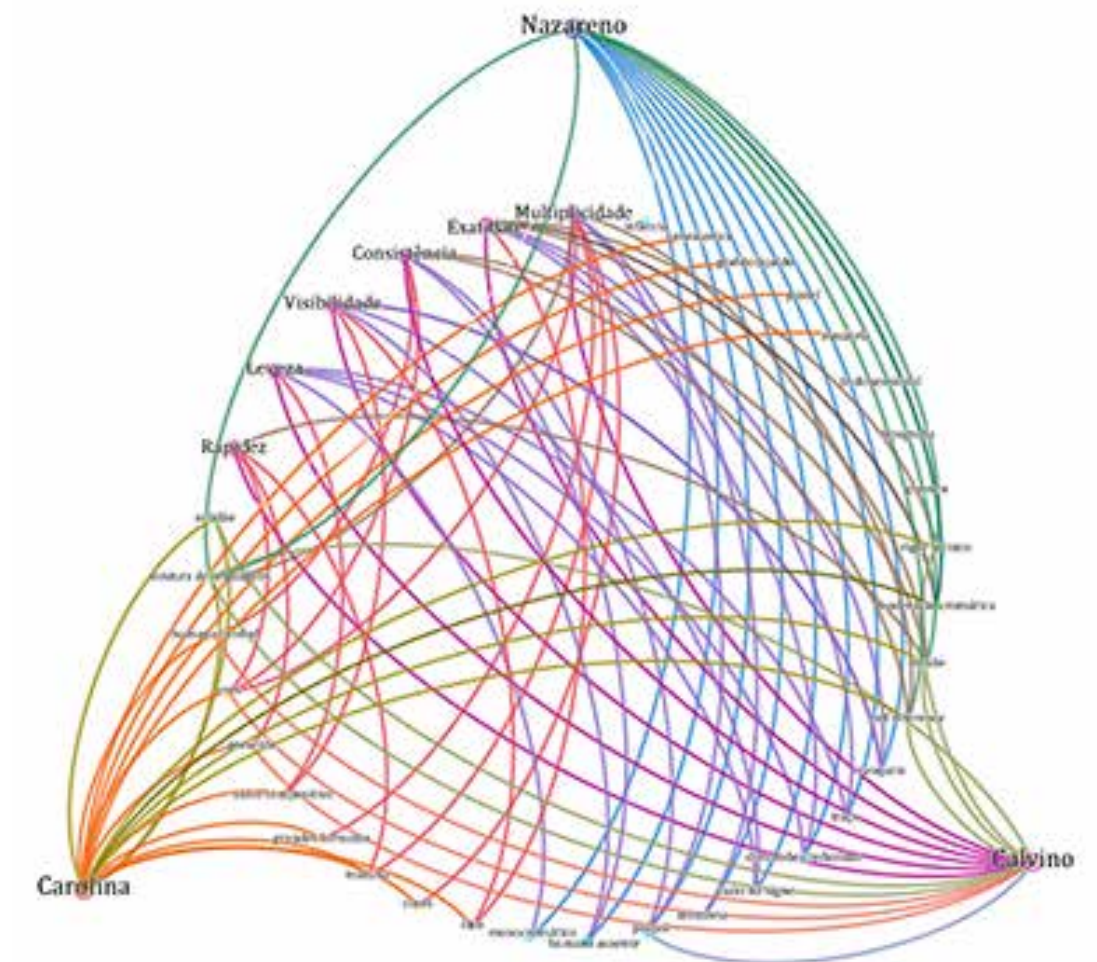


Figura 2. Grafo

O pensamento de que o resultado da mistura de linguagens diferentes é maior do que a simples soma dessas teve a sua comprovação possível, justamente, através de uma pesquisa que envolveu um artista visual, um romancista e teórico literário. Seria no mínimo incoerente pensar em múltiplas linguagens sem envolver múltiplas linguagens e múltiplos narradores. Por causa da necessidade dos sujeitos diferentes, a reflexão a respeito do meu trabalho foi imprescindível para a compreensão do tra-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

balho do Nazareno e das propostas do Calvino. Similarmente, a análise das propostas do Calvino foi fundamental para compreender a questão da literalidade em Nazareno e, por sua vez, o estudo das obras de Nazareno permitiu o entendimento da visualidade na literatura de Calvino.

A aproximação e relação com Nazareno e Calvino provocou em minha produção artística uma ruptura. É possível perceber o que foi feito antes e o que foi feito após essa pesquisa. Antes dessa pesquisa, minha preocupação principal era a de como a obra chegaria no fruidor. Após, passou a ser o que sempre deveria ter sido, a de me colocar na obra. Nesse sentido, a relação com Nazareno e Calvino me transportou ao eixo de mim mesma. E esse eixo se realiza no grafo.

REFERÊNCIAS

- CALVINO, Italo. Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005. (Coleção Todas as artes).
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. Handbook of Creativity. New Haven: Robert J. Semberg; Yale, 1998.
- FLUSSER, Vilém. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação: Vilém Flusser. Org. Rafael Cardoso. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Tópicos).



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

O ARTISTA COMO MARCA NO ÂMBITO DO MERCADO DE ARTE

CÁSSIA PÉREZ DA SILVA

 VÍDEO

1. CONCEPÇÃO DAS MARCAS

Partindo das noções de Kotler (2000, p.20), entendemos aqui uma marca como um nome, termo, símbolo, desenho - ou uma contribuição desses elementos - que deve identificar os bens ou serviços de uma empresa ou grupo de empresas e diferenciá-los da concorrência. Seu papel na esfera mercadológica se apresenta intensificado na competição entre outras marcas de produtos similares, no qual, o que garante maior satisfação para o público consumidor é o produto, com maior sucesso e permanência de atividade no mercado. Em resumo, uma marca representa um bem tangível e/ou intangível, necessitando a criação de uma consciência de si própria.

Em decorrência da necessidade dessa consciência para obtenção de sucesso na esfera do mercado, existem categorias a serem pensadas para que exista seu firmamento. Quando se pensa em marca como um reflexo de seu público (ou vice-versa), a personalidade que a marca tem é o ponto chave para que ela se posicione perante o consumi-

dor: muito além do estilo que seus produtos possuem, existe o tom adotado pelas propagandas: como esta se comporta em seu local de origem, quem as consome e, principalmente, os arquétipos utilizados.

Quando trazidos para a ótica da marca, os arquétipos são traduzidos como formas de realização das principais necessidades humanas, como por exemplo a satisfação pessoal, o sentimento de pertencimento e de independência. Além deles, outro ponto crucial é a imagem da marca. Não apenas a imagem criada por ela, mas também a imagem refletiva dela, ou seja, de que maneira o que foi criado retorna para a reputação da marca.

Quando a marca engloba todos os elementos já citados e cria uma rápida identificação pelo que será consumido, ocorre o fenômeno de branding. Nas palavras de Don Thompson (2014, p.35), a ação de estar ligado a uma marca conecta não apenas o produto ao consumidor, mas também engloba o ato de gerir esta empresa, realizar a propaganda ideal e atender a demanda de consumo e de mercado

Para que o branding ocorra de maneira eficaz, são adotadas estratégias que personificam a marca e os produtos vendidos, ligando-os à imagem de uma pessoa (seja essa uma modelo, uma blogger ou até mesmo a donos da empresa), trazendo ao público o arquétipo de um estilo de vida a ser seguido, consumido e/ou imitado, de acordo com a demanda de mercado ditada pela sociedade do consumo. Quando aproximado à esfera das artes visuais, é possível denominar os artistas de branded artists ou, como será entendido nesse trabalho, artistas-marcas.

A sociedade de consumo baseia-se em concepções estéticas para consolidar-se no mercado: apropriando-se de elementos do design, moda e marketing, a sociedade cria, por meio de produtos, um lifestyle, um importante vetor para a afirmação identitária dos indivíduos. O consumo de produtos, bens e serviços se torna, acima de tudo, o que define a qual parcela da sociedade uma pessoa pertence, além de suas posições políticas e sociais. Por isso, o capitalismo centrado na produção é subs-



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

tituído pelo capitalismo da sedução, no qual, segundo Lipovetsky (2014, p.53), os prazeres são o foco para o consumo.

Esse capitalismo de sedução está diretamente ligado à personificação das marcas, no qual produto, empresa e suas especificidades ligam-se diretamente a um desejo insaciável de seguir modelos pré-estabelecidos por agentes reguladores de mercado. Essa estratégia só se valida quando a empresa toma consciência de seu público consumidor e de seu histórico, imagem e arquétipos; apesar de simples, pode gerar abordagens errôneas quando muito ligadas a seres vivos. Para as artes visuais este fenômeno não é diferente. Apesar de gerar controvérsia entre consumidores de artes visuais, a compra de obras pode ser considerada um mercado de luxo, mas com dinâmicas menos diretas e regras mais mutáveis: uma marca, nas artes visuais, não segue à risca as necessidades de uma marca comum e são estas diferenças que as tornam o destaque no mercado da arte contemporânea.

2. A MARCA DE ARTISTAS BRASILEIROS

O mercado de arte, a partir da concepção de Cauquelin (2002) é parte de um Sistema das Artes, no qual cada agente realiza seu papel e atua dentro do esquema trípede, que se resume em: produção – circulação – consumo. Tendo em consideração as evoluções econômicas e tecnológicas da sociedade contemporânea, a autora entende que o produtor, o distribuidor e o consumidor não mais possuem funções específicas, mas sim são constantemente transformados devido à necessidade de informação, definindo o esquema em uma dinâmica de rede. Nessa lógica, então “o artista tem de ser internacional, ou não ser nada; ele está preso na rede ou permanece de fora” (CAUQUELIN, 2005, p.75)

O mercado de arte brasileiro tem suas particularidades, diferenciando das regras dos já tradicionais mercados europeus e estadunidenses, a que podemos indicar ser, tanto devido a um tempo menor de existência

em comparação a estes locais quanto às questões das oscilações das políticas econômicas, trazendo dificuldades para artistas e investidores. Apesar de suas particularidades, o mercado brasileiro vêm crescendo na última década perante o mercado internacional, podendo ser visto como país emergente dentro da rede internacional.

Atualmente, as galerias são o principal veículo de venda de obras para os artistas inseridos no mercado de arte. As vendas representam mais que um simples negócio, são estratégias de relacionamentos utilizados para atrair os compradores desejados e também para disseminar o trabalho dos artistas nos veículos de maior interesse. Nas palavras de Márcia Fortes (apud LINDERMAN, 2011, p. 63),

Embora possamos contar com um forte grupo local de apoio em curadores e colecionadores de arte contemporânea [no Brasil], ainda é um grupo limitado e não tão difundido no meio quanto o público do Contemporary Art, em Nova York. Nós precisamos recorrer a participação nas feiras de arte internacionais, publicar nas revistas especializadas, envio de informativos, ampliando nossa lista de discussão, envio de pacotes de materiais, falar ao telefone e e-mail constantemente. Nós trabalhamos duro.

A marca dos artistas brasileiros cresce a medida que o mercado também cresce, é um evento que depende a priori da expansão contínua deste mercado. Neste artigo, serão analisados os artistas Beatriz Milhazes, Vik Muniz e OSGEMEOS, considerando que os três possuem uma permanência mercadológica, tendo já passado pelo processo de legitimação perante ao mercado de arte, fenômeno que permite aproximá-los do conceito de artistas-marca.

O fator chave para a criação da marca dos artistas brasileiros é a representação de uma galeria voltada para o mercado internacio-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

nal, no caso destes artistas são as galerias Galeria Fortes D'aloia Gabriel e Galeria Nara Roesler. Ambas se apresentam em feiras de grande porte por todo o mundo e possuem uma rede de colecionadores crescente, focando as estratégias para ampliar cada vez mais seu papel no mercado de arte internacional. A intervenção da galeria na rede de um artista é significativa pois regula o destino e a quantidade de obras a serem vendidas, além de eventos, entrevistas e exposições que os artistas podem ou não participar. No geral, os artistas brasileiros não realizam um planejamento prévio de comprador alvo, nem possuem um filtro para qual exposição participar, cabendo à galeria traçar este planejamento. Contudo, um artista-marca possui consciência de seu público consumidor e das diferentes partes de sua rede, além de um entendimento de mercado voltado para a sua produção, diferenciando-os de outros artistas. Essa consciência leva ao artista entender os três tipos de valores presentes em sua obra (FINDLAY, 2012): comercial, social e essencial; o autor entende que não necessariamente toda a produção dos artistas contém os três tipos de valores estipulados, mas quando todos se apresentam nota-se que o processo de legitimação já está finalizado.

Quando ocorre a parceria de um artista-marca com uma galeria de grande porte (podendo ser chamada de galeria-marca também) se torna uma união indispensável para o retorno positivo de ambos os lados por meio de visibilidade e vendas, auxiliando também o crescimento do mercado de arte contemporânea brasileira perante ao mercado de arte internacional. Todavia, vale ressaltar que os artistas-marca aqui estudados não possuem representação de apenas uma galeria: conforme sua produção se amplia e atinge o público internacional o interesse de galerias de outras partes do mundo é despertado.

Um artista-marca, quando obtém representação de mais de uma galeria-marca aumenta a abrangência de público, de vendas e sua presença em eventos e notícias. Cada artista-marca cria alternativas para driblar crises econômicas ou momentos de tensões sociais e, no caso de artistas brasilei-

ros, o trabalho com uma ou mais galerias possibilita essa dinâmica.

2.1. VIK MUNIZ, BEATRIZ MILHAZES E OSGEMEOS

Vik Muniz tem suas primeiras grandes exposições nos Estados Unidos, onde residia no início dos anos 1990. A princípio, sua produção voltava-se principalmente para a escultura, mas o seu foco atual concentra-se em desenhos e fotografias de teor crítico à realidade vivida. No que se refere à materialidade da obra, a necessidade de explorar a fotografia e o desenho em diferentes mídias e formatos torna-se elemento chave na produção de Vik Muniz, herança de suas experimentações iniciais na escultura.

A partir do artigo escrito para o New York Times sobre uma exposição sua em Nova York em 1993, suas obras passam a chamar cada vez mais atenção de críticos e colecionadores, resultando na compra de algumas de suas obras para o acervo do Guggenheim New York e Metropolitan Museum of Art, um marco para a história da arte brasileira ao ser o primeiro artista contemporâneo a fazer parte do acervo de um museu americano, fato que atraiu cada vez mais a atenção dos agentes do mercado brasileiro. A apropriação de signos cotidianos torna-se o principal arquétipo da marca Vik Muniz, sendo levado ao extremo em seu documentário “Lixo Extraordinário”, lançado em 2011 e indicado ao Oscar daquele ano (e também vencedor de melhor documentário na International Documentary Association e no Festival de Berlim), no qual realiza um projeto social com os catadores do aterro metropolitano carioca, Jardim Gamacho, manipulando elementos encontrados no lixo para realizar a série de fotografias “Retratos do Lixo”, posteriormente vendida em leilões e galerias para arrecadar fundos aos moradores desse aterro.

Diferentemente dos outros artistas aqui abordados, Vik Muniz primeiro se fixa no mercado internacional para depois se estabelecer no nacional, um fato que permitiu sua rápida solidez no mercado de arte brasileiro. Por se estabelecer primeiramente em um mercado disputado e de repercussão mundial sua abordagem de venda se dá à maneira destes



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

mercados ou seja, visando maior lucro e com políticas de vendas mais definidas e agressivas. As relações entre as galerias que o representam e o público consumidor de suas obras, não necessariamente são o elo mais importante para que seja efetuada a venda de sua obra: uma fotografia com tiragem superior a dez exemplares pode circular tanto em grandes coleções quanto em novas, sendo usada como ferramenta de dissuasão de venda. Estratégia usada por marcas convencionais, garante um status por possuir um produto, neste caso uma obra de arte, independente de quantas pessoas também o possuem, apenas o fato de ter a posse já garante a exclusividade.

É necessário ressaltar que a qualidade estética de sua obra não é o fator principal para que as vendas sejam concretizadas. Ao comprar uma obra de arte como investimento, foca-se no retorno monetário e social que trará, podendo deixar de lado os valores estéticos já estabelecidos por outros agentes. No caso de Vik Muniz isso fica claro, quando em 2011, momento em que seu documentário atinge o grande público e, por consequência, valoriza sua produção, inúmeros compradores e colecionadores revendem as obras que possuíam do artista para poder gerar lucro com vendas secundárias. Neste caso, não foi a crítica em relação ao valor estético que fez com que consumidores vendessem, mas sim o fato de que uma obra blue ship traz lucro para o proprietário se vendida no momento certo.

O mesmo ocorre com a artista carioca Beatriz Milhazes: as altas cifras pela qual suas obras são vendidas ultrapassam o valor estético de sua obra, permitindo que a legitimação delas ocorra principalmente pelos valores comerciais. A mais recente notícia que movimentou o cenário da arte contemporânea brasileira foi a venda de uma pintura sua por R\$ 16 milhões durante a SP-Arte 2016. O mais curioso dessas cifras? Elas mostram não apenas a qualidade de investimento nas obras de Milhazes, como também o status da galeria e de seus colecionadores; ao realizar esta venda em um cenário econômico desfavorável para grandes investi-

mentos, a obra da artista cria uma reflexão social parecida à realizada por Damien Hirst em seu leilão Beautiful Inside My Head Forever, criando o consenso de que este mercado atua de maneira independente da economia. As notícias de vendas milionárias apenas firmam a marca de Beatriz Milhazes no mercado de arte brasileira, ao relacionar, cada vez mais, a imagem de suas obras à grandes quantidades de dinheiro.

Sua carreira inicia-se na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 1980, onde realiza sua formação em artes plásticas, local que se tornaria futuramente professora de pintura. Tendo uma produção focada principalmente em pinturas, gravuras e ilustrações, a artista, segundo o crítico Frederico Moraes, explora esses meios distantes de formas decorativas, ao usar cores vibrantes e formas circulares. O apelo estético tropical presente em suas obras revela a brasilidade e as influências antropofágicas, fazendo uma leitura contemporânea do modernismo brasileiro, temas que contribuem para a maior procura internacional de suas obras. A característica principal de sua produção é não disponibilizar um grande número de pinturas ou gravuras para a venda, mantendo uma procura e espera para conseguir concretizar uma compra; segundo a artista, foi o então galerista Marcantonio Vilaça quem a instruiu a desacelerar sua produção, estreitando ainda mais a relação da artista com o mercado de arte.

Os valores das obras de Milhazes cresceram cada vez mais conforme sua carreira avança, graças a parceria com galerias de grande porte. Galerias em Nova York, Londres e Berlim representam a artista, fixando sua marca no olhar internacional e aumentando a presença de artistas brasileiros em outros mercados.

Quando em 2003 participou da Bienal de Veneza, se torna, nas palavras do galerista Stephen Friedman, a artista mais cobiçada da América Latina, elevando progressivamente o valor de suas obras e a procura de compra. A fácil inserção de suas obras em ambientes com assinaturas de grandes decoradores capturou a atenção de compradores



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

e investidores de arte, ultrapassando o valor essencial de sua poética. As compras aumentarem cada vez mais e a pouca circulação de suas obras para compradores resulta em sua primeira aparição em um leilão da Sotheby's Nova York, em 2008: sua pintura O Mágico é leiloada por US\$1.09 milhões, aquecendo seu mercado dentro e fora do Brasil, chegando ao seu auge nos leilões em 2012, quando a pintura Meu Limão foi vendida por US\$ 2.1 milhões. Ela reconhece que a quantidade de artistas brasileiros que atingem cifras tão elevadas é pequeno, mas afirma que é um grupo que tende a crescer, conforme o mercado brasileiro também cresce e finca seu lugar perante ao mercado internacional.

A marca Beatriz Milhazes diferencia-se, dos outros dois artistas brasileiros aqui abordados, pela sua cotação de mercado e também do suporte em que realiza suas obras. As pinturas são tradicionalmente o suporte de maior facilidade de venda, devido à sacralização obtida no decorrer dos séculos, atraindo a atenção de colecionadores e outros agentes de cultura sempre que executada à maneira de reinventá-la. No que se refere aos compradores, a pintura é um investimento seguro, de rápida identificação de pinturas blue ship; a tradição carregada na venda de pinturas garante, ao comprador, que o retorno monetário ocorrerá pela eterna procura por este meio e também pelo seu apelo decorativo, caso não haja interesse de revenda, sempre existirá interesses fiscais relacionados à uma pintura.

Os artistas OSGEMEOS, no entanto, iniciaram sua carreira na “periferia da arte contemporânea”: no grafite de rua. Sem a pretensão de ingressar no mercado de arte contemporânea, sua abordagem se dá completamente diferente dos artistas anteriores. Grupo formado pelos irmãos Otávio e Gustavo Pandolfo começam a realizar grafites e pichação nas ruas de São Paulo no ano de 1987, inspirados pela cultura no hip hop que se tornava popular no Brasil. Sua primeira exposição ocorre, em 1993, no Museu da Imagem e do Som de São Paulo e, apenas seis anos depois, já se inseriram no mercado de arte em coletivas ligadas à arte

urbana e arte política.

Sua produção tem o foco em grafites de cunho político representando as desigualdades e contradições do momento vivido, seu principal personagem são figuras masculinas da cor amarela (tom hoje batizado de Amarelo Gemeos por grafiteiros). De maneira dinâmica, o grafite pretende, a princípio, ser uma forma de resistência à sociedade por meio de desenhos, cores, escrita, formas e temáticas, aproximando-se das demais manifestações das artes visuais. Atualmente OSGEMEOS não realizam mais obras espontâneas na rua devido a alta exposição de sua imagem; uma vez institucionalizados, seus grafites passaram a receber um valor comercial elevado, resultando em colecionadores comprando muros de casas pintados pelos artistas sem autorização dos moradores.

O fenômeno da marca de OSGEMEOS recebe mais ênfase quando o documentário Cidade Cinza é lançado, exibindo seu trabalho e oferecendo outro sentido que o de apenas pichações ilegais, mas sim atitudes políticas pensadas de maneira a configurar uma resistência. Seu vínculo com as artes visuais ainda é questionado por muitos ao ser levantada a questão se o graffiti é ou não realmente um tipo de arte. Todavia, sua marca não se restringe à venda para colecionadores e compradores, também são realizadas parcerias com instituições, as quais encomendam murais, instalações ou pinturas específicas para determinado espaço, como é o caso do mural presente no Museu de Arte Moderna de São Paulo; além de suas obras se tornarem objetos de propaganda ao serem utilizadas pela companhia aérea Gol durante a Copa do Mundo de futebol de 2014 sediada no Brasil.

A marca d’OSGEMEOS ultrapassa o branding dos outros artistas brasileiros ao não esconder seu desejo de sucesso e de um mercado fixo para seu trabalho. Por não depender de valores essenciais, mas sim dos sociais, suas obras assumem um caráter comercial por atenderem todo tipo de público, abrangendo desde o público consumidor que visa decorar o ambiente até o investidor de arte contemporânea. Utilizando a estra-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

tégia oposta à de Beatriz Milhazes, OSGEMEOS produzem em grande escala para conquistar os consumidores em obras seriais (e consequentemente, menor valor), obras encomendadas por instituições públicas e privadas, e, também, obras com intuito de arrecadar dinheiro para alguma causa, como no caso do desastre de Mariana, cidade no interior de Minas Gerais que acabou coberta em lama em 2015.

De maneira geral, a arte urbana já pressupõe um público mais abrangente. Quando colocada em conjunto às galerias-marca, colecionadores e instituições, o caminho até o mercado internacional é mais rápido. Atualmente os artistas exibem seus trabalhos em exposições e festivais ao redor do globo, tendo uma atuação maior em mostras estrangeiras que nacionais. Financeiramente suas obras se tornam blue ship devido à unicidade de algumas (no caso as que são encomendadas) e também por valorizar os locais a qual pertencem.

No Brasil o fenômeno de branding ainda é novo, e ocorre de maneira ingênua a princípio para então tomar forma, diferentemente de outras partes do mundo. Os três artistas aqui explorados pertencem a universos diferentes, suportes diferentes e suas obras acarretam em valores diferenciados para cada um. O elo que os une é sua participação social ultrapassando a estética de sua obra, deixando claro que, quando vistos pela ótica do branding, não se trata de análise poética da obra, mas sim monetária, de bom investimento e boa relação com o mercado. Em momentos de crise econômica e política, são as obras blue ship que auxiliam na movimentação de mercado e, em longo prazo, são valores que permanecem, independentemente das oscilações do mercado na época de crise, sustentando uma estrutura mínima da galeria que permite que outros artistas menos valorizados exponham.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fenômeno de branding aqui explorado se torna um desafio ao ser trazido para a realidade brasileira: não existe uma tradução ou equi-

valência a palavra em português, tampouco existem estudos de branding ligados à arte contemporânea brasileira. Este artigo, então, buscou aproximar dois universos distintos e mostrar através de exemplos como estes são similares. O branding é uma estratégia usada pela sociedade capitalista para gerar a necessidade de consumo de determinados produtos, ditados sempre pela empresa.

A teoria de Lipovetsky referente ao capitalismo de sedução se tornou a ponte entre o branding comercial utilizado pelo varejo de produtos em geral e o mercado de arte. Apesar de utilizados de maneira distinta, em ambas as esferas o capitalismo de sedução manipula o consumidor a ponto de fazê-lo desejar aquele produto oferecido por meio das mais diversas estratégias. Os artistas aderem à personificação das marcas, fator já utilizado pela moda para criar uma conexão entre o público e o produto, resultando em um mercado de relacionamentos entre figuras de interesse e o consumidor.

As background stories alimentam o capitalismo de sedução ao serem repetidas e passadas de boca a boca no circuito das artes, assegurando o lugar fixo destes artistas-marca dentro do mercado. Seguindo a expressão popular “falem bem, falem mal, mas falem de mim”, estes artistas-marcas se expandem a medida que o burburinho aumenta, as vendas sobem e se tornam o assunto do momento. São as instituições e agentes culturais que auxiliam a curva de vendas destes artistas a possuir momentos altos e baixos, mas nunca zerados.

A ousadia de colocar Vik Muniz, Beatriz Milhazes e OsGemeos no mesmo patamar de outros branded artists já consagrados como Damien Hirst apenas mostra como o mercado de arte brasileiro está ascendendo cada vez mais, se estabelecendo perante outros mercados já dominantes. Em meios a momentos de crise política e econômica no Brasil, pensar em artistas-marca se torna uma ferramenta para repensar o meio de arte como um todo, seja o de produção de obras até o processo de vendas e dissipação das mesmas. Para além de apenas considerar o



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

processo de compra e venda de obras separadas, o branding abrange a maneira que a produção do artista é vista por seus consumidores e vice-versa, provando que, ao utilizar o ponto de vista da marca, o artista-marca altera sim as dinâmicas de mercado, ganhando um lugar privilegiado em coleções e especulações usando obras de arte. Suas obras se tornam investimentos blue ship, transmitem segurança monetária para quem as compra e encoraja novos consumidores a iniciarem uma potencial coleção de arte.

REFERÊNCIAS

- CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FINDLAY, Michael. The Value of art: Money, Power, Beauty. New York: Prestel, 2012. .
- KOTLER, Philip. Administração de Marketing. 10ª Edição, 7ª reimpressão. Tradução Bazán Tecnologia e Lingüística; revisão técnica Arão Sapiro. São Paulo: Prentice Hall, 2000.
- LINDERMANN, Adam. Coleccionar arte contemporâneo. Madrid: Taschen, 2011.
- LIPOVETSKY, Gilles. A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- THOMPSON, Don. The Supermodel and the Brillo Box: back stories and peculiar economics from the world of contemporary art. New York: Palgrave Macmillan, 2014.



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

AS MEGAEXPOSIÇÕES E O MERCADO DA ARTE: O QUE INTERESSA?

CRISTINA SUSIGAN

 **VÍDEO**

RESUMO

Desde os anos de 1990, com o processo de globalização cultural e a proliferação de megaexposições, sejam elas de arte contemporânea (SPRICIGO, 2016, p. 53), ou resgatando obras de velhos mestres da história da arte, tem-se observado um fenômeno com longas filas e um comparecimento maciço a exposições promovidas por museus de arte em grandes cidades ao redor do mundo. Essas megaexposições têm sido consideradas tanto parte de um processo de democratização do acesso à arte quanto responsáveis pela banalização da arte em sociedades cada vez mais voltadas para o consumo. Com o advento das megaexposições discute-se o processo de banalização da arte, ao oferecer ao público objetos a serem consumidos e não contemplados, segundo a Escola de

Frankfurt, Theodor W. Adorno (1903 -1969), no ensaio Dialética do Esclarecimento (publicado apenas em 1947), em seu primeiro capítulo, O iluminismo como mistificação das massas, a autonomia e poder crítico das obras artísticas derivariam de sua oposição à sociedade. No entanto, o valor contestatório dessas obras poderia não mais ser possível, já que provou ser facilmente assimilável pelo mundo comercial. Adorno afirmava que a máquina capitalista de reprodução e distribuição da cultura estaria apagando aos poucos tanto a arte erudita quanto a arte popular. Nessa comunicação nosso intuito é discutir a transformação que a arte e a sociedade sofreram, desde o início do século XX é a necessidade de reinventar os processos artísticos pelos artistas e os novos mercados.

Palavras-chave: megaexposição; mercado da arte; globalização; arte

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A arte acompanha o ser humano desde a pré-história. Os desenhos rudimentares na caverna de Lascaux (.c. 1500-1300 A.C.) era uma forma de expressar suas emoções ou de compreender a si mesmos e seu ambiente. Podemos enumerar alguns aspectos da importância da arte em nossas vidas, desde ser uma linguagem universal, que nos permite conhecer a história através das imagens, a questão política, ao provocar reflexão crítica, ou apenas uma apreciação estética.

Ainda hoje debate-se que não há necessidade de espaços expositivos formais, e no entanto as instituições repensam seus modelos e novos centros de arte se multiplicam pelo mundo, onde o que está exposto se confunde – ou em alguns casos, pode ter menos valor que o espaço arquitetônico construído para este fim. No intuito de fazer um retrocesso a esta questão, podemos lembrar onde e como as pessoas fruíam da obra de arte, que nem sempre pertenceu ao espaço museológico que conhecemos hoje.

O papel do Museu e sua função como guardião das obras de



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

arte, por conseguinte das exposições e megaexposições, é um fato recente na sociedade ocidental. Em nosso imaginário parece que sempre estiveram presentes. Segundo André Malraux em *O Museu Imaginário*: (...) o museu existe entre nós há menos de dois séculos. O Século XIX viveu dos museus; ainda vivemos deles (...).” (MARLRAUX, 2013, p. 09). E antes? Onde os espectadores iam para fruir do conhecimento artístico?

A fruição da obra de arte na história da arte por um público geral é algo novo, pois nem sempre foi no museu que habitou. Até o século XVIII, uma grande parte da população apenas tinha acesso através dos acervos das Igrejas. O museu é uma invenção da burguesia e nasce durante a Revolução Francesa. O Louvre abre suas portas em 1793, como primeiro museu, tornando-se o herdeiro da Monarquia. Até esta altura apenas os reis, duques, agentes mercantilistas tinham acesso às coleções, sendo visitadas apenas pela aristocracia.

Eram os chamados Gabinetes de Curiosidades. Estes gabinetes ou quarto das maravilhas começam a aparecer na Europa, em meados do século XVI atrelados ao momento histórico dos descobrimentos, onde o europeu deslumbrado com as novidades dos países denominados de “exóticos” (grifo da autora), trazem para seus contratantes (os nobres) espécimes da zoobotânica, relíquias históricas e etnográficas, objetos arqueológicos, pinturas e antiguidades, como também nativos. Não havia um critério de catalogação e exposição dos objetos de acordo com uma metodologia de arquivamento que posteriormente os museus vão seguir, era uma escolha pessoal do proprietário e variava de quem o possuía. Podemos dizer que os gabinetes de curiosidades deram origem aos atuais Museus de Ciências Naturais.

Outra modalidade dos Gabinete de Curiosidades eram as coleções de pinturas, pertencentes aos nobres que serviam de decoração de interiores e não eram exibidos como peças individuais. Os quadros eram dispostos perto uns dos outros, as paredes estavam cobertas de quadros até ao teto, de modo que os que se encontravam junto do teto já mal se

conseguiam ver. Assim, para que a coleção crescesse e os quadros ainda coubessem nos lugares vazios, não era raro serem recortados e aparados. Não havia respeito pela integralidade e inviolabilidade de uma obra de arte

Retornando a criação do museu antes enunciada, podemos definir museu, que vem da palavra latina *museum*, originária do grego *mou-seion*, “como o estabelecimento onde são expostos de modo permanente coleções de história, arte e ciência”, segundo Luiz Fernando Marcondes, no *Dicionário de Termos Artísticos* (1998, p. 197), que deve seu nome aos antigos templos das musas, as “filhas da memória”. E neste sentido, temos dois modelos: a Galeria degli Uffizi (1581), considerada uma galeria de exposição, mas era restrita à aristocracia e o Museu do Louvre, cuja função é disponibilizar o seu acervo ao público em geral (que, no entanto, só poderia visitar parte das instalações aos finais de semana), democratizando o acesso aos tesouros culturais até então restrito. Os museus serviram de vitrine para refletirem o poder das nações que os constituíam (BENNET, 1995)

MEGAEXPOSIÇÕES: ARTE PARA SER CONSUMIDA

Apenas para enfatizar a citação de Malraux que a criação dos Museus estão atreladas ao século XIX, iremos enumerar uma série de exemplos: Museu Britânico em Londres (1753), Museu do Prado em Madrid (1819), National Gallery (1824) e Tate Gallery (1897) em Londres, Altes Museum (1830) em Berlin e Alte Pinakothek (1836) em Munique, Museu Hermitage (1852) em São Petersburgo, Metropolitan Museum of Art em Nova York (1870), Kunsthistorisches Museum em Viena (1891), apenas para citar os mais importantes. No Brasil, o primeiro foi o Museu Nacional do Rio de Janeiro (1818) e o Museu Paulista (1895). Em 1937, é inaugurado oficialmente o Museu Nacional de Belas Artes, a Pinacoteca do Estado de São Paulo (1905) e finalmente o Museu de Arte de São Paulo (1947), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948) e o



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1949), sendo estes últimos exemplos brasileiros iniciativas de industriais e empresários, entre eles: Assis Chateaubriand, Francisco Matarazzo Sobrinho, o Cicilio Matarazzo e Raymundo O. de Castro Maya.

A primeira grande dificuldade encontrada no Brasil foi o aporte bibliográfico ainda escasso em nosso país. Lendo o livro *Histórias das Exposições / Casos exemplares* (2016), organizado por Fabio Cypriano e Mirtes Martins de Oliveira, logo na introdução nos deparamos com a dificuldade dos próprios autores em fazer um levantamento documental para construir uma História das Exposições. Segundo Cypriano e Oliveira: “(...) as histórias das exposições é uma questão muito recente, sem ainda um compêndio que seja considerado o documento que dá origem a essa temática, e sem ainda uma leitura crítica sobre essa própria história” (OLIVEIRA, 2016, p. 7-8). Citam o trabalho de relevância da editora Afterall, fundada pelo curador da 31ª Bienal de São Paulo, Charles Esche, em 1998, que tem publicado desde 2010 uma série intitulada *Exhibitions Histories*, e as obras de dois americanos, Bruce Altshuler e Jens Hoffmann, como fonte para a maior parte dos artigos.

Se ainda nos debatemos com uma bibliografia que dê conta da História das Exposições, podemos, entretanto, estabelecer sua definição e origem. O termo exposição vem do latim *exponere*, que significa apresentar à vista, destacar, mostrar, de *ex-* para fora, mais *ponere*, colocar. Segundo Marcondes:

(...) Mostra de obras de arte, cuja organização pode ser efetuada por estilos, temas, épocas, região geográfica e outros critérios por museus, academias, galerias de arte ou artistas. De acordo com seu prazo de duração, uma exposição é permanente, como a dos acervos dos museus; temporária, quando é por tempo limitado, repetindo-se ou não ciclicamente em determinado local, recebendo o nome de salão, bienal

ou trienal, ou itinerante, quando transita de uma localidade para outra” (MARCONDES, 1998, p.118).

Sua origem deu-se com as célebres exposições universais, cuja primeira aconteceu em Londres, em 1851, no Palácio de Cristal, construído para o evento. Sua principal característica estava relacionada ao consumo (se estabelecermos uma analogia com as megaexposições atuais, veremos que o consumo não é característica do século XXI). A exposição consistia em objetos curiosos, artefatos decorativos, máquinas, como de costura, plantas ornamentais e obras de arte como também a fruição e assimilação da produção de outras culturas. A segunda exposição ocorre em Paris, em 1855, *Expositin Universelle*, sendo o modelo copiado em outras cidades.

Às portas do século XX, as exposições universais serão o modelo a ser seguido para inspirar os idealizadores da Bienal de Veneza, que tem sua primeira versão em 1895, com o intuito de incrementar e ampliar o turismo cultural. Seu foco destinado às artes decorativas, valorizou a produção recente e internacional da arte moderna. Em 1909, a Bienal de Veneza deu ênfase à visualização das obras de arte (estavam expostas 1750 obras e o espaço foi visitado por 456 mil pessoas) e abriu-se o comércio das mesmas (foram vendidas 1200), modelo que permaneceu até 1968, segundo Henry Meyric-Hughes, com um intervalo durante o período da Segunda Guerra Mundial. Volta em 1948 e será esta Bienal que servirá de inspiração para Francisco Matarazzo Sobrinho utilizar como modelo na primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951.

Diferente dos Gabinetes de Curiosidades, patrocinados pelos nobres e dos Museus, que em sua grande maioria são financiados pelo governo, as exposições das Bienais, cujo cerne é ter projeção internacional reunindo um número considerável de países participantes, envolvem recursos financeiros que mobilizam o setor privado, principalmente empresas multinacionais com interesses de patrocinar determinadas expo-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

sições. Por um lado, houve um impulso no mercado das artes, por outro expôs as fragilidades das ideologias vigentes na época (democracia americana versus comunismo soviético). Um caso emblemático que reflete esta polarização, segundo o crítico Henry Meyric-Hughes¹ foi a primeira Documenta de Kassel, criada em 1955, na Alemanha então denominada Ocidental, que levou 130 mil visitantes a conhecer a arte americana: o expressionismo abstrato, o símbolo máximo da liberdade de expressão, e na Alemanha Oriental, que em 1953, levou 200 mil visitantes na Grande Exposição de Dresden para verem arte figurativa.

Sejam em museus, em bienais ou em espaços mais reduzidos como as galerias, o modelo “exposição” (grifo da autora), como modo de difundir a produção artística é questionado. Katharina Hegeswicj (2006, p. 185), afirma: “a exposição foi e continua a ser desacreditada” e Jean-Marc Poinot complementa:

As exposições estão longe de ser apenas uma encenação dos projetos estéticos de seus participantes. Outros discursos estão envolvidos junto com os dos artistas, principalmente nos casos das exposições de longo alcance, em que estes discursos tornam-se mais evidentes. Embora de forma quase velada, as exposições afirmam sua pretensão para o pensamento de modelos estéticos, a construção da história ou, até mesmo, fazer da arte uma utopia social. (POINOT, 1996, p. 39-40).

As décadas de 1980 e 1990 irão modificar o mundo da arte seja no âmbito dos detentores do patrimônio destinado para investir na produção de exposições e sua divulgação, - o patrocínio por multimilionários em troca de status e interesses políticos -, como manter, - apesar do processo da globalização, a abertura de novos mercados, como a perestroika

na Rússia em 1985, a reunificação das Alemanhas em 1990, a abertura do livre comércio com a China – a hegemonia do eixo euro-americano.

Na era Ronald Reagan (1911 – 2004) e Margaret Thatcher (1925 – 2013), período que os governos cortaram os investimentos e orçamentos para a cultura, privatizando museus ou investindo em parcerias público-privadas, grandes museus europeus e americanos tiveram sua administração entregue a autoproclamados “curadores” que mais não eram que grandes investidores, com coleções particulares onde figuravam obras de arte de qualidade expressiva e valiosas. Em contrapartida as multinacionais patrocinam estes empreendimentos dando assim visibilidade às suas marcas. Os logotipos dos produtos, mercadorias, são colocados em evidências nos espaços expositivos, onde as obras de arte, passam a coabitar o mesmo espaço, tornando-se mercadorias.

A título de definição, megaexposições entende-se toda exposição que segue os preceitos de um determinado tipo de produção cultural desencadeado nas últimas décadas, cujo objetivo é atrair e consolidar o grande público como consumidor de arte. A definição não se fecha necessariamente dentro do grupo das exposições de grandes proporções, mas sim no conjunto que traz em seu projeto um claro esforço de todos os agentes formadores da mostra em desenvolver um evento marcante e com forte apelo publicitário direcionado ao grande público.

As megaexposições seguem um padrão estético de montagem a nível mundial. São caracterizadas pela apresentação de obras de arte bastante conhecidas, que são agrupadas temporariamente e que pertencem a diversas instituições de vários países e até mesmo continentes distintos, contam com o suporte da mídia, são financiadas por multinacionais, onde um curador externo estabelece a linha condutora da exposição, sendo o responsável, contando com a acessoria de especialistas do país que recebe a exposição. Esse modelo de exposição tem levado a uma afluência de público caracterizada por longas filas e por um público barulhento que não se enquadra aos tradicionais visitantes de museus.

¹ Henry Meyric-Hughes é presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte – AICA e presidente da Fundação Internacional Manifesta



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Por norma são escolhidos espaços de exposição fora do contexto museológico, pois estes não possuem o enquadramento necessário para recepcionar eventos desta magnitude, ou então, por museus que não conseguem captar grandes públicos. Assim surgem os Centros Culturais (se estabelecermos um paralelo com o contexto brasileiro, podemos citar, o Centro Cultural Banco do Brasil, Instituto Tomie Othake, e Pinacoteca, apenas em São Paulo), e a exposição permanece de 3 ou no máximo 4 meses patente, e segue em itinerância pelo país e para o exterior.

São exposições que desafiam fronteiras locais, bem como dicotomias entre o permanente e o transitório, por um lado, e entre o erudito e o popular, por outro. Trata-se de eventos para proporcionar lazer ao público e lucro para os idealizadores, um novo artifício da indústria cultural.

Walter Benjamin (1892 – 1940) argumenta que os objetos de arte originais podem ser valorados em dois níveis polares: no valor de culto – significa a razão pela qual o objeto foi criado e através do qual ele pretende ser compreendido – e no valor de exposição da obra de arte. De acordo com Benjamin, o valor de culto está se afastando do valor da exposição da obra de arte. Segundo Benjamin, a “exposição” das pinturas através de produtos de consumo ou campanhas públicas, como os gerados pelas megaexposições, tem elevado suas imagens ao status de celebridades e diminui a conexão com seu contexto original. Já na opinião de Adorno:

Em nossos esboços tratava-se do problema da cultura de massa. Abandonamos essa última expressão para substituí-la por “Indústria Cultural” a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa; esses pretendem, com efeito, que se trate de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma de forma contemporânea da arte popular (ADORNO, 2002, p. 286).

As disposições das obras seguem um padrão pré-estabelecido, deixando o enfileiramento sem uma ordem clara, estando dispostas para atrair e chamar a atenção sobre certas particularidades, com descrições claras e bem sinalizadas, que contextualizam a escolha curatorial, facilitando a circulação do visitante. Não podemos esquecer que estas megaexposições tem uma linguagem unificada e padronizada que são identificadas em diversas partes do mundo, para poder facilitar sua reprodução e itinerância.

Além disso, folhetos com informações objetivas são distribuídos e cumprem o papel mínimo de localização e contextualização da exposição. As megaexposições trazem legendas discretas com as características da obra (data, nome, tendência artística, etc). Em alguns eventos há uma inter-relação entre o artista que dá nome à megaexposição, como por exemplo, Kandinsky, tudo começa num ponto (Figura 51), que reuniu 153 obras e objetos de Wassily Kandinsky² (1866 – 1944), e esteve patente entre 08 de julho a 28 de setembro de 2015, no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo (com outras itinerâncias pelo país) e outros artistas contemporâneos, estabelecendo uma conversa entre estes artistas e as técnicas utilizadas entre um e outros. Mas o público muitas vezes é iludido pelo nome da exposição, vai em busca de ver e encontrar uma grande quantidade de Kandinskys, e se depara com poucas obras do artista.

Entre uma sala e outra da exposição, encontramos vídeos, cinema, grandes telas e instalações multimídia com informações sobre o artista, levando o público a uma postura menos rígida e sendo chamado para participar de atividades interativas. Neste sentido, ao tornar seus

discursos mais acessíveis, as megaexposições aproximam um público

² Apenas a título de dados numéricos baseando-se nas megaexposições trazidas para o Brasil, no circuito Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Brasília, no relatório anual de 2014 do Art Newspapers, de Londres, o Brasil ficou na sétima posição das 20 maiores exposições visitadas do mundo. Neste período, apenas o eixo Rio-São Paulo acolheu megaexposições com grande afluência de público: Ron Mueck, pintor hiper-realista, no Museu de Arte Moderna, recebeu 298.848 no total e na Pinacoteca de São Paulo, num total de 600.000 pessoas (com apenas nove obras); a exposição de Dalí no Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro recebeu 978.000 mil pessoas que enfrentaram horas de fila.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

afastado e até arredo aos museus, e segundo Myrian Sepúlveda dos Santos: “democratizando os códigos culturais antes pertencentes às elites, mudando as regras do mundo das artes e da política cultural anteriormente existente” (SANTOS, 2002, p. 83).

Não podemos analisar a afluência do público a estes espaços expositivos levando em consideração as preferências de estilos ou movimentos artísticos, no entanto, alguns fenômenos são observados no contexto das megaexposições, os quais poderíamos exemplificar: a ida à exposição por um público que realmente aprecia o fazer artístico e talvez não tenha outra oportunidade para ter contato com a obra de arte ao “vivo” (grifo da autora), sem ser através de uma reprodução; a visita ao espaço expositivo por indicação de um amigo ou pela massiva divulgação das mídias, e por último, estes eventos sendo frequentados por um público apenas com o intuito de “dizer” (grifo da autora) que estiveram ali, não para admirar a obra de arte, pois nem ao menos conhecem o artista, apenas para concretizar o fetiche do momento: tirar uma selfie e postar em uma rede social, não tendo interesse em fruir da experiência estética.

O QUE INTERESSA?

Como discutimos no item anterior, as megaexposições são um fenômeno de nível mundial numa sociedade globalizada, onde o uso das tecnologias de informação e as mídias foram universalizadas. Também podemos agregar a este fenômeno a popularização dos meios de transporte e o incremento do turismo de massa como estímulos a criação de mega-eventos. Os Museus, com a queda do investimento público que os atingiram em meados dos anos de 1980-1990, tiveram que se transformar e buscar novos patrocínios com as empresas privadas para atender um público mais exigente e acostumado ao espetáculo, ao movimento, ao efêmero.

Embora em 1930, a exposição Italian Art 1200-1900, em Londres, tenha tido uma grande aceitação pública, o termo megaexposição

ou blockbuster tornaram-se associadas as exposições especiais e espetaculares em museus ou galerias de arte a partir da década de 1980. Muitas vezes santificadas, por vezes demonizadas, os mega-eventos não tendem a desaparecer num futuro próximo e tem se tornado um tema controverso entre os profissionais da área. Os museus afirmam que, apesar dos altos custos e da logística na organização de uma megaexposição os êxitos de bilheteria são compensatórios e aproximam o público que não frequenta regularmente o espaço museológico a ter uma experiência artística de qualidade.

Muitos são os argumentos contra e a favor das megaexposições. O historiador de arte Francis Haskell (1928-2000) crítico destes mega-eventos, escreveu em 2000 a obra *The Ephemeral Museum: Old Master Painters and the Rise of the Art Exhibition*, onde aborda o tema do crescimento de exposições cujo enfoque são os antigos mestres, que se tornaram tão importantes e que agora estão assumindo o papel de “grandes vedetas” (grifo da autora) dos museus. Alega-se que as exposições contribuem para o conhecimento ao oferecerem para venda catálogos, no entanto estes catálogos muitas vezes não oferecem a profundidade de pesquisas acadêmicas, não dando garantia que nenhuma nova descoberta emergirá.

Podemos questionar se esta nova imposição expositiva significa uma democratização ou a banalização da obra de arte. Se por um lado, como analisamos acima, as megaexposições trazem uma grande afluência de público ao espaço museológico pouco frequentado, por outro, temos um público que pouco ou quase não frequenta um museu fora deste contexto (podemos citar o número de visitantes brasileiros ao Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro e o Museu do Louvre). Segundo os dados coletados por Myrian Sepúlveda dos Santos – e são dados apenas de um exemplo entre vários -, o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA – RJ) recebe em torno de 5 mil visitantes por mês (residual, se levarmos em conta a qualidade do acervo e sua importância), enquanto ao expor



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

algumas pinturas de Monet em 1997, foi capaz de atrair 430 mil visitantes, em um período de apenas dois meses³.

Nos últimos anos as indústrias culturais tem crescido e o mercado da arte também. A receita com estas indústrias, segundo o relatório da Unesco, Tempos culturais: o primeiro mapa mundial das indústrias culturais e criativas, representam 3% do PIB mundial, gerando cerca de 2,25 bilhões de dólares por ano, superando o setor das telecomunicações. Neste mesmo relatório, a organização mundial afirma que: “As indústrias culturais e criativas contribuem maciçamente para a economia mundial e constituem um fator-chave para a economia digital. São bens estratégicos para as economias nacionais e regionais”(Unesco, 2015, p. 48).

No entanto, entre números tão promissores e o comprovado boom do mercado artístico, mesmo em tempos de crise mundial e a queda da bolsa nos mercados internacionais -podemos citar a crise econômica de 2009 que afetou em um primeiro momento os Estados Unidos e posteriormente derrubou os mercados europeus, afetando os países mais desfavorecidos da zona euros -, foi neste contexto que o artista inglês Damien Hirst fez a maior transação em um leilão, arrecadando cerca de 65 milhões de libras esterlinas (a peça mais cara foi The Golden Calf (um bezerro de ouro, conservado em um tanque de formol com sua cabeça coroada por um disco de ouro sólido e seus cascos e chifres feitos de ouro 12 quilates), os jovens artistas ainda encontram dificuldade em exhibir e vender seus trabalhos, dependendo das galerias e da autopromoção.

Se por um lado vemos o mercado da arte com uma aura de glamour, afinal ela nunca foi tão chique, nunca moveu tanta gente e tanto dinheiro, por outro encontramos as megaexposições, onde os museus viram espetáculo, ao concentrar um enorme número de visitantes. Mas o que é importante? O que interessa? Viabilizar um mercado que saia do

espaço museológico, das bienais, das chancelas oficializadoras? Ou dar

³ Dos Santos, Myrian Sepúlveda. As Megaexposições no Brasil: Democratização ou Bana-
lização da Arte?. Cadernos de Sociomuseologia, [S.l.], v. 19, n. 19, June 2009. ISSN: 1646-3714.
Disponível em: <http://revistas.ulsofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/368>.
Acesso em: 18 de setembro de 2018.

voz ao artista e ao processo de criação, para que a experiência artística tire as pessoas da sua zona de conforto? Questionamentos que ficam para uma discussão compartilhada.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Dialética do Esclarecimento. Tradução: Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica” in: Benjamin, Walter. Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 1922.
- CYPRIANO, Fabio e OLIVEIRA, Mirtes Martins de (org). Histórias das Exposições / Casos exemplares. São Paulo: EDUC, 2016.
- POISSON, Jean-Marc. “Large exhibitions: a sketch of a typology”. In: GREENBERG, Reesa. FERGUSON, Bruce e NAIRNE, Sandy. (ed.). Thinking about exhibition. London, New York: Routledge, 1996, p. 39-66.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. “As megaexposições no Brasil: Democratização ou banalização da arte?” In: Cadernos de Sociomuseologia, nº 19, 2002, p. 69-97



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

PROCESSOS DE CRIAÇÃO E EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA – EU, PETER BLAKE E A POP ART

EDUARDO HOFLING MILANI

 **VÍDEO**

RESUMO

Trata-se aqui da obra de Peter Blake, considerado por muitos como um dos pais da arte pop, em diálogo com a criação gráfica desenvolvida pelo autor deste artigo, que utiliza a revista Claudia como suporte para sua intervenção artística, estabelecendo relação entre a produção visual de arte e o mercado formador de opinião. A releitura por meio de linguagem pop da capa da publicação, a maior do segmento no país com aproximadamente dois milhões de leitoras, pretende uma crítica ao conservadorismo da revista em sua abordagem de temáticas femininas. Ou seja, uma produção estética com fim de protesto. No caso, buscaram-se novas perspectivas criativas de narrativas gráficas em uma construção pessoal sobre as imagens arquetípicas do mito da mulher guerreira. Para

esse contraponto, aliou-se o ativismo explícito à linguagem pop, a fim de uma nova interpretação do uso da capa como discurso. São exploradas as possibilidades metafóricas e poéticas com aplicação de técnicas e repertório iconográfico e plástico similares aos de Peter Blake. Vale ressaltar que, diferentemente dos demais artistas do pop, Blake sempre buscou referências no passado para compor sua obra, um quase tributo à memória. Nesse sentido, percorri o mesmo caminho por haver certa nostalgia e um valor afetivo em relação à revista, que tem trajetória confundida com a vida das mulheres presentes em minha vida. Por conta disso, também se apresenta como objeto de análise, neste estudo, o processo de criação ao se adotar as técnicas da arte pop, pelo desenho e, principalmente, pela colagem, que se mostra como um procedimento de sedimentação de significados pessoais e excertos da existência do criador que a executa. Essas linguagens consagradas e afinadas com o discurso de valor cultural e artístico da arte pop na atualidade mostram a influência da herança deixada por esse movimento.

Palavras-chave: arte pop; desenho; colagem; criatividade; Peter Blake.

INTRODUÇÃO

A fim de desvendar os possíveis critérios para uma produção artística e os vestígios criadores que antecedem a obra, faz-se necessário o entendimento dos processos das diferentes linguagens – desenho, ilustração, pintura, colagem. O objetivo é inferir como a percepção age no contexto da elaboração das imagens que o artista constrói, desde a coleta e a filtragem das informações até a forma com que ele passa, por meio das técnicas, esses conhecimentos e experiências.

A linguagem do desenho é uma forma de comunicação construída ao longo da existência humana e sua criação decorre do olhar comprometido do sujeito, marcado pelo ambiente cultural. Essa forma de expressão gráfica, com seus signos históricos e sociais, possibilita ao



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

homem significar o mundo. Assim, o desenho alcança os mais diversos campos e áreas de atuação – ciências, artes aplicadas, belas-artes, indústria, publicidade etc. –, nas diferentes épocas da história da humanidade, além de mostrar singular importância por preceder todo e qualquer projeto artístico e permear os processos criativos de forma destacada. Ou seja, o desenho situa-se na gênese da criação.

O ato de desenhar é parte indissociável da prática profissional – e artística – que exerço, uma forma de aprender sobre o mundo e os objetos, com o entendimento de como a nossa experiência em relação a eles molda o pensamento e estimula a criação. É a partir do século XVI, com o Renascimento, que o desenho se desenvolve como obra de arte.

Ressalto também a relevância da colagem como linguagem artística que, de certo modo, assume o papel do desenho em sua representação da realidade por meio do uso da fotografia e também das formas recortadas. Henri Matisse foi quem atribuiu ao papier collé – papel colado – a melhor descrição: “Colagem é desenhar com tesouras.” Essa linguagem artística permeou movimentos como cubismo, surrealismo, dadaísmo, futurismo, construtivismo e pop art, entre outros. A utilização cada vez mais livre de materiais heterogêneos dá origem a objetos tridimensionais e relevos, e é diverso o resultado da técnica no interior do movimento dada. Os dadaístas criativamente introduziram mais materiais em suas colagens do que os cubistas. Os surrealistas levam ao limite a ideia de associação de elementos díspares e de construção de uma “realidade irreal”. A linguagem da colagem após o desenvolvimento da indústria gráfica, principalmente da propaganda e da introdução da fotografia, criou bases para a sua mais forte componente, seja no meio artístico, no design ou na publicidade: a apropriação, a reciclagem e a reinterpretação e reprocessamento do passado coletivo, presente e futuro.

Nesta presente pesquisa, há também uma intencionalidade de se buscar um entendimento do fazer do artista, o que o torna único em seu processo de criação e os diferentes movimentos criadores para pro-

duzir o “objeto” almejado. Os gestos do artista são como signos em estado de transição, de mobilidade em direção à obra, de ações provisórias para a possibilidade de arte.

Segundo Rizolli, em *Artista, cultura, linguagem*:

A obra de arte contemporânea vem indicada com um vocabulário científico: fala-se de pesquisa, de operação, de problemas, de método de precisão e exatidão, de regras a seguir. Mas a ciência prevê uma conclusão positiva, um momento de chegada: a descoberta, a solução, a lei. A arte, ao contrário, move-se por meio de uma meta aleatória sempre atualizável: sua perfeição consiste, mais do que tudo, na sua possibilidade. Se a obra de arte é infinitamente aprimorável, deve-se considerar mais interessante a operação, o procedimento. Então, por que não conceber como obra de arte de arte a execução de uma obra de arte? Percebemos que um novo paradigma de criação artística está em formação: a valorização do fazer (RIZOLLI, 2005, p.118-119).

Pensando na complexidade de se desenvolver novas opções ferramentais, em tentativa de uma possível teorização, elaborei modelos pedagógicos de análise e prática para discentes iniciantes e, nessa experiência do ensino, busquei aprimorar, para futuros pesquisadores e profissionais, uma compreensão do processo de envolvimento mais intimista na feitura de seus projetos, catalisando a reflexão sobre os referenciais sógnicos e o contexto cultural e potencializando maior conhecimento e melhor produtividade.

Um desses modelos ferramentais usados por anos na minha docência é aqui explorado como estudo de caso, conectando pesquisa de arquétipo feminino ao âmbito da história da arte, com foco em técnicas



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

de linguagem plástica da obra do artista Peter Blake, de significativa representatividade na exploração de imagens da cultura de massa e colagens, e que tomo como inspiração. A proposta é fazer a releitura de uma capa da revista Claudia utilizando a linguagem pop do artista britânico. É um modelo similar de trabalho aplicado em ateliês com estudantes de ilustração no curso de publicidade e se justifica pelo fato de manipular elementos gráficos recortados e selecionados, experimentando-os nas estruturas de desenho flexíveis a fim de ajustar, como se fosse um quebra-cabeça, as possíveis relações plásticas e simbólicas que se articulam em composições com caráter comunicativo, criando narrativas inusitadas. É interessante destacar que a realidade para o criador aqui não é mais aquela captada por um olhar direto ao usar o modelo vivo em ateliê, ou ao observar a natureza in loco, mas sim a representada nos impressos. Assim, o mundo é entendido através de representações existentes, sobre as quais o artista fará novas intervenções.

Trata-se de procurar entender como se dá o ponto de inflexão neste tipo de criação: entre a escolha e organização de imagens – a beleza da ordem, tão cara à arte clássica – e a reivindicação de total autonomia da linguagem – principal característica da arte contemporânea.

Nesse sentido, impunha-se especular uma metodologia para a análise reflexiva da observação, ideação e atividade da arte, com análise sónica, gráfica e formal e da prática do desenho e da colagem em um território temático do mito da mulher guerreira na publicação feminina, onde as propostas criativas nestas expressões gráficas sugerem ao artista uma possibilidade poética e estética particularizada. O percurso aqui se desenvolve a partir de uma seleção de peças e de uma análise estrutural da composição da expressão gráfica. Desmontando-se a peça impressa, o enfoque se fixa na fotografia e seus elementos não verbais complementares. Abre-se então um momento contemplativo, antes de se dar o primeiro passo, de observar e desenhar essa imagem tal qual ela nos aparece. Ao se representar o recortado pela fotografia, pois esta já é

um recorte da realidade, há um refinamento da significação do fragmento, que ajuda a reorganizar e ressignificar as imagens e a construir uma mensagem. Coloca-se a postos a coleção de recortes de revistas, embalagens, experiências de grafismos, para que se inicie um diálogo entre o desenho e o material selecionado. Interessa aqui pesquisa e execução simultaneamente.

1. A CRIATIVIDADE

Diferentemente do que se pode supor, não há um caminho traçado ou um itinerário fixo no decorrer do processo criativo. É durante o ato criador que o artista vai estabelecendo a construção de uma obra. O método de criação do artista ocorre enquanto ele reage, com seu arsenal de conhecimento e sua capacidade de ação, aos enredamentos do trajeto criativo.

Segundo os versos de Antonio Machado: “Caminante, no hay camino, se hace camino al andar” (Caminhante, não há caminho, o caminho se faz ao caminhar).

O artista, com sua habilidade de invenção, mobilização e resposta, atravessa o processo de criação de forma errática para atingir seu fim perseguido. Nestes tempos de complexidade, entende-se que o sujeito criativo deve trafegar pelo “transitório constante”. Incorporar a errância, lidar com o impermanente e utilizar estratégias para tanto.

Desde sempre o homem relaciona e associa acontecimentos que vê, ouve e sente, interpretando e compreendendo de acordo com sua experiência de vida. Essa experiência e capacidade de configurar formas e de discernir símbolos e significados faz do homem um ser criativo. Ou seja, a criatividade é uma característica inerente ao homem e está intrinsecamente ligada ao contexto cultural em que o indivíduo vive.

O início do processo de criação se dá com os materiais em mãos e uma entrega a um fluxo operacional onde existe o domínio das ferramentas já incorporadas por anos de experiência. Vários artistas se refe-



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

rem ao processo criativo como uma espécie de transe, um fluir contínuo do tempo.

Durante o processo criativo, o conhecimento que possuímos, o nosso imaginário impregnado de arquétipos e a experiência do que observamos são fundamentais para nossa capacidade de pensar e de representar o mundo. A realidade é uma profusão de informações, essa aparência visível confusa e imprecisa à qual damos forma e sentido ao representá-la por meio da imagem gráfica que executamos.

A intenção aqui é especular as transformações na representação da imagem da mulher em publicações da revista feminina, por meio do desenho e da colagem, que são linguagens constitutivas da pop art.

2. A POP ART

O período pós-Segunda Guerra Mundial causou um horror de tal monta que artistas europeus refugiaram-se em um tipo de alienação, banindo consequentemente as imagens do conflito, pois estas se avizinhavam demais e expunham a crueldade extrema perpetrada contra a humanidade.

Os artistas elucubravam sobre como representar o vazio que se instalava na Europa e no mundo ocidental, pois o estado de ruínas tornou-se irrepresentável. A figura humana, que já no início do século 20, com o cubismo, dadaísmo e surrealismo, não mais se mostrava em sua forma inteira e idealizada, mas sim fragmentada ou de natureza automática, seria por fim escanteada dando lugar ao expressionismo abstrato, primeiro grande momento da arte no pós-II Guerra.

Assim, em meados do século XX, o mundo tentava se reerguer e os anos 1950 foram marcados pela busca em superar traumas e pela construção de uma nova era. Ocorreram então transformações culturais, comportamentais e de estilo de vida, que acabaram por influenciar a publicidade e a arte.

Surge então a pop art – ou popular art – que dialogava diretamente com o público por meio de signos e símbolos retirados do imaginário

e compunha a cultura de massas. Uma das primeiras obras relacionadas ao que o crítico britânico Lawrence Alloway (1926-1990) denominaria de arte pop é [uma](#) colagem de Richard Hamilton (1922), *O que Exatamente Torna os Lares de Hoje Tão Diferentes, Tão Atraentes?* (1956), que faria parte da exposição *This Is Tomorrow – Este é o amanhã* – do Independent Group de Londres. Tratava-se de uma composição de cena doméstica montada com anúncios retirados de revistas de grande circulação, retratando um casal rodeado de objetos da vida moderna.

De acordo com David McCarthy em *Arte Pop*:

A pergunta feita por Hamilton era bastante fácil de responder. (...) Em resumo, um mundo de fantasia consumista, disponível por um bom preço, prometia uma fuga do enfadonho trabalho na vida do pós-guerra na Grã-Bretanha. O que poderia ser mais diferente ou mais atraente? (MCCARTHY, 2002, p.6)

Hamilton estabelece o conceito dessa arte emergente: popular, transitória, consumível, de baixo custo, produzida em massa, jovem, espirituosa, sexy, chamativa, glamourosa e um grande negócio.

A expressão pop art, na verdade, surgiu em meados do século 20, sendo que o movimento iniciou-se na Inglaterra nos anos 50 e popularizou-se nos EUA no começo dos anos 60. Essa arte popular colocou em questão o julgamento formalista de belo e de feio, nivelando alta e baixa cultura em um só componente, tornando-se acessível ao público.

Nos EUA, símbolos, mitos e ícones populares eram utilizados de maneiras similares em obras de artistas e em trabalhos publicitários do período. Celebidades viraram marcas registradas e anúncios de propagandas, histórias em quadrinhos, ilustrações e embalagens frequentemente faziam parte da composição das obras. Havia uma atração por essa iconografia voltada às massas. As características principais da pop art eram a técnica de repetição de um mesmo objeto, utilização de cores



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

vibrantes, além do uso da fotografia, fotocópia e colagem. Destacam-se os nomes de Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, entre outros, que se tornariam representantes da pop art nos EUA.

A pop art era uma crítica do consumismo, do modo de viver, do materialismo presente na sociedade, valendo-se do bom humor, da ironia e do sarcasmo, reunindo belas-artes e arte popular, rompendo com as hierarquias elitistas. Além de representar a volta a uma arte figurativa, em oposição ao expressionismo abstrato que dominava a cena estética desde o pós-guerra.

Na verdade, a arte pop passava facilmente como peça publicitária, apenas não comportava palavras de ordem para uma compra efetiva.

2.1. DO OUTRO LADO DO ATLÂNTICO, PETER BLAKE

Na Inglaterra, a pop art se estabelece por meio de um grupo de artistas intitulado Independent Group. Celebra uma nova forma de expressão artística que está nas ruas e não apenas em museus e galerias. Os ingleses passavam por um período pós-guerra, reinventando-se e mirando a prosperidade econômica e o estilo de vida dos Estados Unidos. Isso influenciou de forma determinante as obras dos artistas do Reino Unido.

Peter Thomas Blake, considerado um dos principais representantes da pop art, nasceu na Inglaterra e fez parte do movimento britânico que fez uso massivo da cultura de massa. Ficou famoso pela autoria da capa do álbum Sgt. Peppers's Lonely Hearts Club Band, dos Beatles, em 1967.

Muitas vezes, a palavra pop se associa ao sarcástico Andy Warhol, mas existe outra visão mais sutil e britânica encontrada nos trabalhos de Blake. Diferentemente dos seus parceiros norte-americanos, Sir Peter Blake traz em suas obras outra abordagem. Em vez de criticar e ironizar a sociedade, o britânico tem um ar mais nostálgico. Não é característica de suas obras a acidez pop, mas sim a prestação de uma homenagem, quase um tributo a algo no passado, descartando a realidade do presente.

O artista britânico usa a típica técnica de apropriação da pop art – objetos reais e efêmeros encontrados para criar uma visão espirituosa do próprio movimento. O resultado são imagens lúdicas, sutilmente invertidas para comentar e capturar o espírito de uma era, a dos frenéticos anos 1960.

O próprio artista admitia considerar a arte contemporânea muito séria, por isso investia em um lado mais leve. Os trabalhos mágicos de Blake carregam a percepção estética romântica e verdadeiramente britânica do mundo em que vivemos e estão profundamente ligados à nossa vida cotidiana. Apesar de retratar ícones como Marilyn Monroe, suas colagens de fotos ou ilustrações antigas de mulheres nuas atestam seu olhar voltado ao passado, uma vez que a descrença e falta de perspectiva no futuro dominou o continente.

Destaca-se em sua obra imagens emprestadas de astros do rock e pin-ups, mas ele também consistentemente buscou o material de sua infância como inspiração. Além dos jogos de circo e luta livre que viu quando menino, também muitos brinquedos. Blake reuniu brinquedos infantis à maneira de uma loja de curiosidades vitoriana para uma peça de colagem como The Toy Shop (1962).

Blake abraçou a cultura popular em seu trabalho, embora mantendo certa perspectiva antropológica. Ele percebeu como produtos impressos da nova cultura pop eram descendentes diretos da arte popular do passado:

Para mim, arte pop é frequentemente enraizada na nostalgia: a nostalgia do antigo, de coisas populares. E embora eu também esteja continuamente tentando estabelecer uma nova arte pop, uma que ramifica diretamente de nosso tempo, eu estou sempre olhando para trás, buscando as fontes do idioma, na tentativa de achar as formas técnicas que melhor recapturam o sentir autêntico de pop folk (RUDD, Peter Blake,



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

2012, p.25 – tradução do autor).

Em 1962, Blake e um grupo de artistas pop exibiram trabalhos em Nova York pela primeira vez. A exposição recebeu agressivas críticas, pois o pop britânico foi considerado uma imitação de segunda dos artistas norte-americanos. O artista se ressentiu profundamente com o monopólio do pop e se recusou a expor em Nova York até 2002.

De fato, a obra de Blake prova que o pop britânico se desenvolveu de forma independente – se não mais cedo – do pop americano. Havia um tom mais celebrativo, íntimo, e menos cínico na obra do britânico. Peter Blake trabalhou com elementos do passado, em contraste com imagens de bens de consumo e tecnologias. Em sua obra *No Balcão*, de 1955-1957 – uma releitura de *O Balcão* de Manet, este inclusive representado no quadro, e de *Grupo num balcão*, de Goya –, observamos vários objetos de consumo, como a revista *Life* e o maço de cigarros *Lucky Strike*, dividindo espaço com objetos antigos e reproduções de obras de outros artistas.

(...) a obra de Blake capturou a atenção do crítico de arte Lawrence Alloway. Uma noite, durante um jantar, Blake relembra que Alloway levantou a questão sobre se o gênero da música pop tinha qualquer equivalente em belas-arts. Concluindo que a obra de Blake era o parentesco mais próximo, ele conseqüentemente cunhou o termo *pop art*, não para abreviar um gênero mais amplo da arte popular, mas para denotar o particular ramo das belas-arts. Há muitas interpretações de como a arte pop começou na Grã-Bretanha, mas é assim a lembrança de Blake. Ele reconhece os predecessores de seu *Independent Group* e afirma a direta influência dos pintores americanos Jasper Johns e Robert Rauschenberg, mas ele deve mais à

sua inspiração, à sua educação artesanal e aos seus interesses. “Eu só estava pintando sobre mim, a pessoa que eu era e as coisas que eu conhecia” (RUDD, Peter Blake, 2012, p. 29-30 – tradução do autor).

Blake afirmou certa vez:

A coisa sobre o pop é que você precisa entrar na cultura popular de sua época, tanto se estiver fazendo a coisa historicamente como se trabalhando no tempo presente. Eu tenho de entrar de sola com pin-ups e Elvis... e dentro de cada casa que tenha flores e cortinas de plástico.

Atualmente, afirma Guadagnini, no livro *Peter Blake: Collages & Works on Paper*, é recorrente aceitar Blake, junto com Richard Hamilton, Jasper Johns e Robert Rauschenberg, como um dos percussores da arte pop e que suas obras, datando das décadas de 1950 e 1960, representam um ponto de virada no desenvolvimento da arte do século 20. A leitura da arte pop de Blake é extremamente subjetiva, pois não é coincidência que suas obras mais autênticas incluíssem um armário de roupas militares, referência à sua própria experiência na RAF. O artista britânico sempre focou, intrinsecamente, em um aspecto fundamental de sua personalidade: o de colecionador, procurando objetos e imagens em toda parte, desde revistas de terceira categoria ou paredes dos museus, prateleiras de lojas de souvenirs ou de brinquedos ou ainda de tranqueiras velhas ou de curiosidades étnicas (GUADAGNINI; GARDNER, 2008, p.32).

Na verdade, a base de tudo move-se pela paixão de Blake pela colagem. A sua história poderia ser examinada em termos de colagem em seu sentido mais amplo.

Eu só quero estender os limites da colagem e não simplesmente apresentar a definição aceita – como obras em papel feitas de uma certa maneira. Felizmente, o



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

dicionário descreve colagem como “qualquer coleção de coisas não relacionadas”, o que dá suporte à minha intenção.

Os anos de 1960 chegaram ao fim e o movimento da pop art já não demonstrava tanta energia. Porém, essa manifestação artística continua sendo uma grande influência, alimentando artistas e publicitários.

3. DESCRIÇÃO DA OBRA EXECUTADA, OBJETO ANALÍTICO DESTA PESQUISA

A obra executada usou como referência a capa da revista Claudia, ano 57, de abril de 2018 (Figura 1).

Trata-se da releitura de imagem da atriz Taís Araújo em desenho sobre papel telado, utilizando a técnica de grafite. Fez-se uso de tintas acrílicas fluorescentes, vibrantes, e uma nova alocação do logotipo “Claudia”. Há aplicação de colagens de elementos recortados com alusão a texturas exóticas e chamadas de títulos de propagandas aleatórias com tipologia própria. O conjunto de ações para a composição final está dentro da filosofia de incorporação do ready-made, inovação introduzida pelos dadaístas. Seguindo os passos de Peter Blake, é uma peça contemporânea que visa dialogar com a linguagem da arte pop da década de 1960.

A obra mantém propositalmente vestígios e marcas do processo manual de intervenção, em oposição aos processos digitais existentes como o Photoshop. Há predominância do texto imagético, ou seja, da dupla “texto e imagem”. É possível salientar também a utilização dos recursos discursivos que se assemelham com os da publicidade – no modo afirmativo, na linguagem coloquial. Explora o sentido tátil aplicando bordados. (Figura 2).



Figura 1. Capa original.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

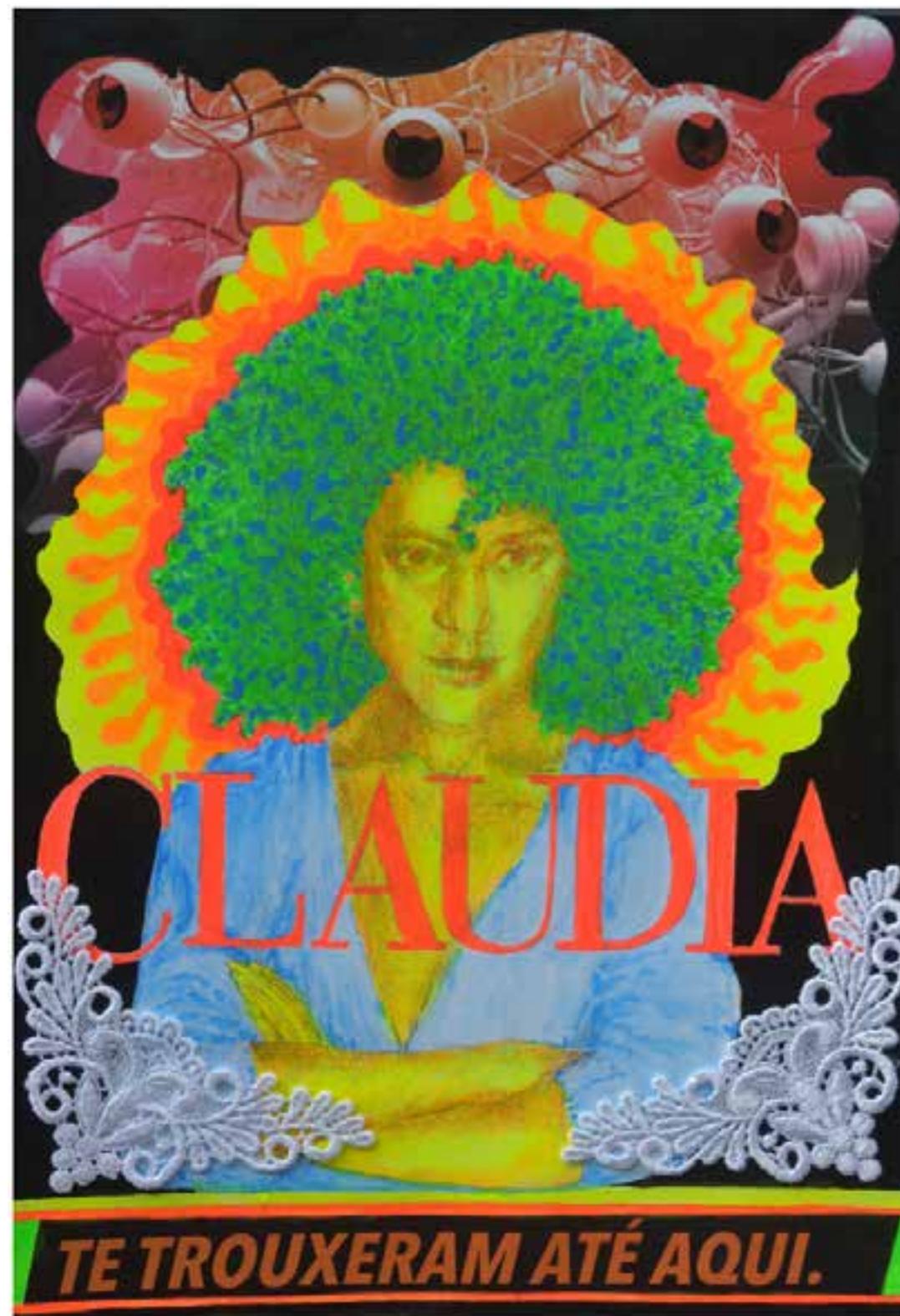


Figura 2. Obra executada.

3.1. UMA REFLEXÃO TEMÁTICA SUPORTE PARA ESTA OBRA

O feminismo e diversas manifestações de causas sociais ganharam força durante os anos de 1960, tais como: revoltas estudantis, movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, lutas pelos direitos

civis, protestos revolucionários do “Terceiro Mundo”, doutrinas pacifistas e tudo aquilo que está associado ao período. O que é importante reter sobre esse momento histórico é que:

(...) Cada movimento apelava para a identidade social de seus sustentadores. Assim, o feminismo apelava às mulheres, a política sexual aos gays e lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas, assim por diante. Isso constitui o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como a política de identidade – uma identidade para cada movimento (HALL, 2005, p.43-45).

Com o passar do tempo, o próprio movimento feminista se tornou multifacetado, com intuito de atender às diferenciadas demandas das mulheres. Não se pode falar de um movimento feminista apenas, mas sim de variadas manifestações de causas femininas. A mulher atual participa de uma profusão de ações reivindicatórias e todas têm sua representação. Assim, há feminismo interseccional, feminismo liberal, feminismo negro etc.

Por conta disso, a tendência contemporânea das revistas femininas não é mais a da segmentação por idade, renda ou estado civil. A intenção agora é dar voz a todas as mulheres, sem uma visão arcaica da posição que devem ocupar na sociedade e com uma rejeição ao padrão antigo de beleza. E o mesmo acontece com a revista Claudia, que reitera suas lutas e dá visibilidade aos direitos que as mulheres já conquistaram. Atualmente, elas sabem de seus direitos e fazem suas escolhas. Podem ser mãe e profissional ao mesmo tempo, assumir sua orientação sexual ou asseverar sua afirmação racial. Sob o conceito adotado pela publicação, #eutenhodireito, a ideia é abranger e reforçar os mais distintos movimentos, criando assim estratégias para engajar novas leitoras e fidelizar a parte do público feminino que já possui.



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Nesse sentido, a imagem tem papel fundamental na construção de narrativa das publicações femininas. A capa geralmente catalisa a construção do tom do discurso pretendido e estabelece o primeiro elo de identificação com seu público-alvo. Vale ressaltar que toda imprensa é uma mediação, focada no interesse de uma autoridade – por exemplo, a lógica do mercado, que nos estimula a um confronto dialético entre o real e o ideal. Os valores ideais incorporados precisam encontrar espaço no dia a dia concreto.

A mídia representa uma sociedade ostentosa, de identidades ligadas ao sucesso por meio do consumo de imagens e objetos reproduzidos em série, enquanto os cidadãos incorporam no seu mundo real esse conjunto comercial de signos adaptando-se ao sistema das necessidades industriais e ideológicas. Instaura-se assim uma identidade com o mercado. Ao consumir o produto da mídia, o sujeito também adquire o discurso ideológico que o impregna. Portanto, os meios de comunicação em geral têm o poder de propor a hierarquização das informações ou os discursos considerados mais pertinentes ou de interesse público que balizarão o debate na sociedade.

Como definição, o discurso é o saber enquanto matéria, ou, em outras palavras, é a manifestação física do saber: pela escrita, fala ou imagem. Nós não temos acesso direto à realidade, pois nossa relação com ela é sempre mediada pela linguagem. Isso quer dizer que o real se apresenta para nós por meio de signos e que nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos, outras vozes. Quando queremos definir um objeto, uma cadeira, por exemplo, verbalizamos definições que aprendemos sobre ela, e nossa explicação do objeto pela linguagem implica a existência de diferentes influências para defini-lo. O objeto está imbuído de ideias gerais, de pontos de vista de outros sujeitos. É impossível lidar com a realidade sem intermediários, pois não temos acesso a formas puras, nunca antes nominadas ou definidas. Assim, não travamos relação com as coisas, mas com os discursos

que lhes dão sentido.

Conclui-se, então, que todo discurso dialoga com outros discursos. Desse modo, são construídos certos discursos universais, por entidades que visam interesses específicos, para que se infiltrem no imaginário coletivo com valores, ideias, sensações, concepções e estímulos acerca das mais variadas temáticas. Transforma-se o discurso particular, um dentre os que constituem o mesmo campo discursivo, em discurso coletivo. Sacralizando-se determinados temas contra os quais não se admite o contraditório. Aponta-se nesse sentido para a existência de jogos de poder entre as vozes que circulam socialmente.

É o discurso, não os sujeitos, que fala, que produz o conhecimento. Sujeitos podem produzir textos particulares, mas eles estão operando dentro dos limites da episteme, da formação discursiva, do regime de verdade, de uma cultura e período particulares. De fato, essa é uma das proposições mais radicais de Foucault: “o sujeito” é produzido no discurso (HALL, 2016, p. 99).

Assim, todo discurso tem seu polo de produção, pois não é feito de maneira aleatória, mas obedece aos interesses das instâncias – mercado, órgãos, instituições etc. – e das relações de poder que o produz. E não é imaterial, pois se materializa nas práticas sociais dos sujeitos e nestes produz efeitos.

Por discurso, Foucault entendeu como um grupo de pronunciamentos que proporciona uma linguagem para falar sobre um tópico particular ou um momento histórico – uma forma de representar o conhecimento sobre tais temas. (...). O discurso tem a ver com a produção do sentido pela linguagem. Contudo, (...) uma vez que todas as práticas sociais implicam sentido, e sentidos definem e influenciam o que fazemos



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

– nossa conduta – todas as práticas têm um aspecto discursivo (HALL, 1992, p. 291).

Uma forma de burlar esse discurso estabelecido é por meio da arte e de sua ousadia poética, para que estímulos de cor, elementos gráficos e plásticos, linguagem livre e espontânea questionem territórios de valor constituídos, podendo assim assumir, por uma quebra de paradigmas, um tom mais subversivo. Esse foi o intuito desta proposta de releitura: dar maior carga imagética à narrativa da luta da mulher e de suas demandas e de visitar uma época de grandes questionamentos e ações críticas. A releitura do discurso da capa da revista Claudia remete à identificação das mulheres em geral na busca de um empoderamento por meio de uma construção gráfica: foto de estrela global, cores, diagramação, tipografia etc., usando a expressão de sua produção como meio de comunicação de referências e simbologias socioculturais, comuns à sociedade, para atingir mais, e de novas formas, determinados espectadores que o simples discurso não alcança.

Esta exploração no território da arte pop do contexto da revista Claudia é uma tentativa de agregar valor ao ativismo por meio da arte. A utilização da imagem da atriz busca reiterar a profundidade e a legitimidade das reivindicações feministas, ampliando a visualização do movimento e a empatia para a causa, com aderência efetiva e comportamento ativo mais visível, e potencializando laços.

Vários estudos e pesquisas apontam que a forma como a mulher é representada na mídia acaba refletindo diretamente na visão que as mulheres têm de si próprias. Porém, há uma clara expectativa de mudança, pois as mulheres não cabem mais em estereótipos, não são bidimensionais, nem transitam entre a sexualidade e os deveres domésticos. Elas estão em toda parte, assumindo o protagonismo nos mais variados tipos de trabalho.

Os meios de comunicação são um importante veículo de trans-

missão massiva de ideologias e a melhor forma de expressar a mulher atual é apostar na diversidade e pluralidade, respeitando suas diferenças e idiosincrasias. De fato, apreende-se que a representação ideal da imagem da mulher guerreira, no século 21, implica retratar a mulher da vida real. Várias publicações têm utilizado imagens de aparência mais próxima da mulher comum, mesmo sendo uma celebridade. Então, compete à arte especular com seus jogos do inconsciente, fazendo parcerias criativas na busca por contribuir ou criar novas acepções conceituais na constituição da nossa cultura visual.

Afinal, toda estética tem de certa forma uma função política, permitindo construir significados e gerar mudanças no meio social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra do artista constrói-se, destruindo. Emerge dali algo que passa a existir, em detrimento de possíveis obras de arte abandonadas pelo caminho, por conta dos inúmeros desvios até o objeto artístico consumado. É nesse transitar que se estabelece o processo criativo. Seduzido, o artista é impelido a agir, segue seu itinerário caótico buscando atingir no final uma organização, ao dar existência àquilo que se queria elaborar.

Diversos artistas, desde o início do século XX, experimentaram a linguagem da colagem, onde os recortes se organizam em um jogo entre acaso e racionalidade na busca de uma narrativa visual polissêmica e um de seus maiores representantes foi o britânico Peter Blake, que se mantém em atividade até os dias atuais.

Por fim, o engajamento nos protestos de 1968 e a pop art do mesmo período contribuíram para o deslocamento do sujeito por meio de uma série de rupturas dos discursos constituídos. Ao utilizar a linguagem da arte pop, alinhada com um ativismo explícito, a releitura artística da capa da revista Claudia atesta seu caráter de atemporalidade.

REFERÊNCIAS



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

GUADAGNINI, W.; GARDNER, B. Peter Blake: Collages & Works on Paper. Bielefeld: Kerber, 2008.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005

MCCARTHY, D. Arte Pop. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2002.

RIZOLLI, M. Artista, cultura, linguagem. Campinas: Akademika, 2005.

RUDD, N. Peter Blake. Londres: Tate Publishing, 2012.



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

DESIGN, VIDEOGRAFISMO E EFEITOS PARA TV: PROFESSOR E ALUNOS PRODUZINDO CONTEÚDOS AUDIOVISUAIS FORA DA SALA DE AULA

FERNANDO LUIS CAZAROTTO BERLEZZI / CÉLIO MARTINS
DA MATTA / ANDRE MARTINS DA MATTA

 **VÍDEO**

RESUMO

O presente trabalho visa apresentar um relato de experiência sobre o laboratório de produção audiovisual da Universidade Presbiteriana Mackenzie denominado Mack Pro no qual constitui-se um processo de

aprendizagem e protagonismo estudantil envolvendo um trabalho interdisciplinar com a participação de professores, profissionais e alunos dos cursos de Jornalismo, Publicidade e Design. O Projeto de pesquisa e extensão “Design, Videografismo e Efeitos para TV” teve início em 2014, coordenado pelo Prof. Dr. Célio Martins da Matta, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, com a coordenação de produção do Prof. Ms. Fernando Berlezzi da Universidade Presbiteriana Mackenzie, e conta com a participação de 8 alunos dos cursos de Jornalismo, Publicidade e Design, os quais sobre orientações e num processo colaborativo são responsáveis pela produção do conteúdo. O projeto proporcionou a oportunidade de alunos a participarem com criações gráficas em duas e três dimensões para projetos e programas da TV Mackenzie – de caráter educativo, que atendiam a comunidade acadêmica e externa conforme a demanda de produção do núcleo Mack Pro. O projeto estimulou produções diversas para estudo de arte e design aplicado. Os trabalhos dos Designers podem ser inseridos neste meio através de projetos técnicos ou criativos através de videografismo. Trabalhar com educação no cenário onde o aluno deixou de ser ouvinte para ser cada vez mais protagonista no processo de ensino-aprendizagem, exige novas posturas dos professores e gestores no ambiente escolar. O projeto teve o objetivo de atender aos alunos da geração da cibercultura, ou seja ao mesmo tempo em que os alunos “mentorados” por professores praticavam a pesquisa também produziam um conteúdo áudio visual– produto final do projeto – que seria consumido por eles mesmos e por seus pares. Em outras palavras, o aluno e professor, num processo colaborativo, pesquisam, estudam, selecionam, refletem e depuram sobre um tema que tem um produto educacional tangível fruto do conhecimento (intangível) produzido.

PALAVRAS-CHAVE: Cibercultura; Cidadania; Educação, videografismo, TV, Animação



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

1. INTRODUÇÃO – CONCEPÇÃO, MATERIALIZAÇÃO E MÉTODOS (C.M.M.) APLICADOS AO LABORATÓRIO DE PRODUÇÃO AUDIOVISUAL MACK PRO

O Presente trabalho visa apresentar um relato de experiência sobre o laboratório de produção audiovisual da Universidade Presbiteriana Mackenzie denominado Mack Pro no qual constitui-se um processo de aprendizagem e protagonismo estudantil envolvendo um trabalho interdisciplinar com a participação de professores, profissionais e alunos dos cursos de Jornalismo, Publicidade e Design. O artigo “Design, Videografismo e Efeitos para TV: Professor e alunos produzindo conteúdos audiovisuais fora da sala de aula” desenvolvido para o CIANTEC’18, relata a experiência do projeto de pesquisa e extensão ““Design, Videografismo e Efeitos para TV” que proporcionou a oportunidade de alunos a participarem com criações gráficas em duas e três dimensões para projetos e programas da TV que atendiam a comunidade acadêmica e externa conforme a demanda de produção do núcleo Mack Pro.

O projeto estimulou produções diversas para estudo de arte e design aplicado, criando peças em animações para dois webprogramas (Programas para a Internet) denominados “Atores do Milênio” e “Bom dia Mackenzista”. O “Atores do Milênio” com a duração de 15min, com a finalidade de tornar os espectadores cidadãos protagonistas. Analisaremos o processo de desenvolvimento do programa-piloto, desde sua concepção, planejamento, produção e edição. Já o programete “Bom dia Mackenzista”, com duração de 2 minutos, de caráter religioso/motivacional com o objetivo de levar mensagens bíblicas aplicadas ao cotidiano da vida de estudante universitário.

O Projeto de caráter pesquisa e extensão teve início em 2014, coordenado pelo Prof. Dr. Célio Martins da Matta, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, com a coordenação de produção do Prof. Ms. Fernando Berlezzi, Produtor Executivo da TV Mackenzie da Universidade Presbiteriana Mackenzie, e conta com a participação de 8 alunos dos

cursos de Jornalismo, Publicidade e Design, os quais sobre orientações e num processo colaborativo são responsáveis pela produção do conteúdo. O projeto proporcionou a oportunidade de alunos a participarem com criações gráficas em duas e três dimensões para projetos e programas da TV Mackenzie – de caráter educativo, que atendiam a comunidade acadêmica e externa conforme a demanda de produção do Mack Pro.

O projeto estimulou produções diversas para estudo de arte e design aplicado. Os trabalhos dos Designers podem ser inseridos neste meio através de projetos técnicos ou criativos através de videografismo. O papel dos professores neste processo de aprendizagem e autonomia foi constante por meio de reuniões semanais específicas contando com a participação dos professores Dr. Célio Martins da Matta, Ms. Fernando Luis Cazarotto Berlezzi e Ms. André Martins da Matta, componentes do Grupo de Pesquisa C.M.M.- Concepção, Materialização e Métodos: Design, Arte e Arquitetura.

A proposta do Grupo C.M.M. reflete nos trabalhos desenvolvidos pelos membros e alunos envolvidos. Com suas pesquisas em diferentes áreas (Fernando: Pesquisador no Programa Educação, Arte e História da Cultura além de forte atuação em audiovisual voltado para educação; Célio e André: Arte e Design) todos convergem para ações que envolvem processos procedimentos técnicos e artísticos, apropriação e distribuição de novos conhecimentos para entender instrumentos didático-metodológicos. Esses instrumentos didáticos e metodológicos que são observados já estão sendo aplicados e testados durante a docência e trabalhos dos membros que avança concomitantemente a formação deste grupo. Concepção refere-se a criação, imaginar e desenvolver algo; Materialização é a concretização da concepção, ou seja as etapas que a procedem gerando um produto final; mas para que algo se realize de uma ideia a um produto, em nosso caso um programa audiovisual para Internet é preciso escolher um Método, ou seja um caminho de como realizar isso, desde a escrita do roteiro, a escolha da técnica de animação e realização da



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

produção audiovisual.

Trabalhando dentro do conceito C.M.M. - Concepção, Materialização e Métodos oriundo de uma variante de dois binômios sugeridos na tese de doutoramento do Prof. Célio da Matta (2016), coordenador do grupo: Criativo-Racional e Conceituação-Materialização; adotado por esse grupo de pesquisadores nas orientações de trabalhos e eventos onde participam em equipe.

Dentro do grupo é procurada a uma pedagogia de incluir na formação do aluno uma visão mais ampla do meio profissional que irão atuar. Célestin Freinet (1975) acreditava ainda que o aluno devia ser olhado individualmente, para que o professor pudesse dar uma atenção especial a suas necessidades. Para adequação ao grupo, os alunos são tratados como profissionais.

“A Cibernética Pedagógica possibilita, através de princípios científicos de comunicação e controle – portanto cibernético -, aperfeiçoar as relações entre dois sistemas; Sistema Docente (S.Do), aquele que pretende ensinar; e sistema Discente (S.Di.), aquele que deve aprender, sejam eles constituídos por seres humanos ou máquinas”. (SANGIORGI, 1999).

Inicialmente por meio de reuniões coletivas para realmente pesquisar o tema e depois atendimentos individuais para roteiro além de troca de e-mails e feedbacks. Após a escrita do roteiro para o primeiro episódio o professor esteve presente orientando e acompanhando a produção e edição. Para o aluno que desempenhou o papel de prosumer a experiência foi muito construtiva, pois ganharam autonomia para produzir, porém com orientação necessária para atingir os objetivos do projeto. Os trabalhos de concepção e de materializações artísticas em duas e três dimensões foram orientados de maneira positiva ao processo criativo do fazer técnico e artístico através de experimentos, testes e criações em no

ambiente propício e controlado. Isso facilita a aprendizagem e diversifica o ensino ao aluno, ao mesmo tempo que cria conteúdo de auxílio à comunidade acadêmica e à sociedade.

O Ciberespaço provém de um ambiente de comunicação mais flexível que o produzido nas mídias convencionais (jornal, rádio e TV), onde o sistema hierárquico de produção e distribuição da informação é limitado. Isso significa que no Ciberespaço os prosumers passaram a ter uma postura ativa, conforme Jenkins denominou:

[...] padrões de consumo de mídia foram profundamente alterados por uma sucessão de novas tecnologias de mídia que permitem aos cidadãos comuns a participação, apropriação, transformação e recirculação do conteúdo de mídia. A cultura participativa refere-se ao novo estilo de consumo que surge neste ambiente. Os consumidores de mídia querem se tornar produtores de mídia, enquanto os produtores de mídia querem manter o seu domínio sobre a mídia tradicional de conteúdo (JENKINS apud BIEGING, 2010, p.3).

A cultura participativa, analisada por Jenkins, reforça a mudança de paradigma da escola tradicional, colocando o aluno como atuante, colaborador, produtor e não apenas receptor de informações.

É também no Ciberespaço que a relação com o outro se desdobra no contexto do todos-todos, onde todos podem emitir e receber informações de qualquer lugar do mundo, seja essa informação escrita, imagética ou sonora. A Cibercultura, entendida também como cultura colaborativa presente nos ambientes cibernéticos compartilhados, acontece juntamente com o desenvolvimento do Ciberespaço e se expande para o espaço físico, reforçando a mudança de comportamento. Cultura contemporânea marcada pelas novas tecnologias presente na vida cotidiana.



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Breton (1990) e Castells (1996) citados por Lemos (2004, p.5) afirmam que a Cibercultura é um conjunto de processos tecnológicos, midiáticos e sociais emergentes a partir da década de 70 do século passado com a convergência das telecomunicações, da informática e da sociabilidade contracultural da época.

Podemos compreender a Cibercultura como um conjunto de fatores ideológicos, artísticos sociais, entre outros, compartilhados dentro do mundo virtual, o Ciberespaço que influenciou expressões artísticas e culturais mundo “real”.

Trabalhar com educação nesse cenário onde o aluno deixou de ser ouvinte para ser cada vez mais protagonista no processo de ensino-aprendizagem, exige novas posturas dos professores e gestores no ambiente escolar. O projeto Atores do Milênio, tem o objetivo de atender aos alunos da geração da cibercultura, ou seja ao mesmo tempo em que os alunos “mentorados” por professores praticavam a pesquisa também produziam um conteúdo áudio visual– produto final do projeto – que seria consumido por eles mesmos e por seus pares. Em outras palavras, o aluno e professor, num processo colaborativo, pesquisam, estudam, selecionam, refletem e depuram sobre um tema que tem um produto educacional tangível fruto do conhecimento (intangível) produzido. A seguir exploramos os projetos desenvolvidos.

2. DESIGN, VIDEOGRAFISMO E EFEITOS PARA TV: “ATORES DO MILÊNIO”

Trabalhar com educação no cenário onde o aluno deixou de ser ouvinte para ser cada vez mais protagonista no processo de ensino-aprendizagem, exige novas posturas dos professores e gestores no ambiente escolar. O projeto Atores do Milênio, tem o objetivo de atender aos alunos da geração da cibercultura, ou seja ao mesmo tempo em que

os alunos “mentorados” por professores praticavam a pesquisa também produziam um conteúdo áudio visual– produto final do projeto – que seria consumido por eles mesmos e por seus pares. Em outras palavras, o aluno e professor, num processo colaborativo, pesquisam, estudam, selecionam, refletem e depuram sobre um tema que tem um produto educacional tangível fruto do conhecimento (intangível) produzido .

O resultado final é a proposta do desenvolvimento de uma série com oito webprogramas relacionados aos Objetivos de Desenvolvimento do Milênio (ODMs) conhecidos também com Oito jeitos de mudar o mundo. Portanto um projeto que alia pesquisa do conteúdo, organização (roteirização) e pratica de ensino por meio dos vídeos produzidos.

Em 2000, a Organização das Nações Unidas (ONU), ao analisar os maiores problemas mundiais, estabeleceu os Objetivos do Milênio (ODM), que no Brasil também são chamados de “Oito Jeitos de Mudar o Mundo”. Esses objetivos devem ser atingidos por todos os países até 2015. Os ODM’s são um conjunto de metas pactuadas pelos governos dos 191 países-membros da ONU com a finalidade de tornar o mundo um lugar mais justo, solidário e melhor para se viver.

Os objetivos do milênio são os seguintes:

- + ODM 1: Acabar com a fome e a miséria.
- + ODM 2: Educação básica de qualidade para todos.
- + ODM 3: **Igualdade entre sexos e valorização da mulher.**
- + ODM 4: Reduzir a Mortalidade Infantil.
- + ODM 5: Melhorar a saúde das gestantes.
- + ODM 6: Combater a AIDS, a malária e outras doenças.
- + ODM 7: Qualidade de vida e respeito ao meio ambiente.
- + ODM 8: Todo mundo trabalhando pelo desenvolvimento.

A proposta foi elaborar uma série de programa televisivo educativo e motivacional que estimule a cidadania no cumprimento dos Objetivos do Milênio tendo como lema “Você pode ajudar a mudar o mundo”. Cada episódio possui a duração de 15 minutos (2blocos de 7min + 1 min



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

de intervalo), afim de termos um processo de produção mais eficiente e de que o material pudesse ser utilizado posteriormente. Optou-se então por um programa de caráter informativo, mas sem perder a interação necessária para captar a atenção do público no Youtube, plataforma no qual foi destinado o programa, ficando acessível à comunidade, além disso podendo ser exibidos em sala de aula em disciplinas como Ética e Cidadania, como base de discussão e promoção da cidadania, além de servir como material para discussão de disciplinas que envolvem Recursos Humanos (liderança, motivação, participação social) e protagonismo cidadão.

Para Rincón (2002), os programas educativos, em geral, adotam formas racionais, descritivas e analíticas, consideradas eficazes do ponto de vista didático – e por isso deixam de lado os recursos dramáticos do cinema e da televisão comercial, que trabalham com a emoção ou sensação. Adotam o modelo clássico de programação pedagógico, identificado como extensão da escola. O autor explica que os programas, com a intenção didática explícita, exigem concentração, reflexão e alguma forma de acompanhamento pessoal, seja na sala de aula ou à distância. Eles se dirigem a um público específico, têm uma linguagem própria e resultados variáveis, conforme os suportes adicionais que oferecem.

O processo de desenvolvimento do projeto para a construção do programa piloto constituiu-se da seguinte maneira. Toda produção audiovisual desenvolve-se em quatro etapas: pré-produção, produção, pós-produção e distribuição.

- + Pré-Produção: Desenvolvimento da ideia inicial e roteiro – semanalmente eram realizadas reuniões de atendimento com os alunos pensando inicialmente na pesquisa dos temas e concepção de roteiro. O papel do professor foi fundamental trazendo os questionamentos e o aluno indo buscar as respostas.
- + Produção: é o momento da gravação de imagens e voz e elaboração de conteúdos (ilustrações, animações, imagens, etc)

previstos no roteiro.

- + Pós-Produção: edição e finalização do vídeo.
- + Distribuição/ Veiculação: esta etapa somente será iniciada após ter toda a série finalizada.

O formato do programa levou em consideração a seguinte estrutura para a concepção de roteiro e produção:

1º Bloco	Tempo	Recursos / Obs.
Abertura Programa	30 seg	Projeção de imagens (estáticas) ao fundo Palavras destacadas com legenda Trilha sonora ao fundo
ODM	60 seg	Animação com texto Narração em off Trilha sonora ao fundo
Introdução do tema	30 seg	Animação com texto Apresentador na tela Cenário digital Trilha sonora ao fundo
Explorando o tema	4 min	Animação com texto Apresentador na tela Trilha sonora ao fundo Cenário digital Alunos perguntando (externa) Imagens
Fechando introdução do tema	1 min 10 seg	Apresentador na tela Trilha sonora ao fundo Cenário digital

2º Bloco	Tempo	Recursos / Obs.
Abertura Segundo Bloco: O que está sendo feito	30 seg	Projeção de imagens ao fundo. Narrador com legendas. Trilha sonora ao fundo
O que está sendo feito?	4 min	Apresentador na tela Trilha sonora ao fundo eventualmente Imagens
O que você pode fazer	1,5 min	Divulgar informações Ser voluntário numa ONG
Conclusão	40 seg	ODM nº 6 Combater o HIV/AIDS, a malária e outras doenças
Créditos	10 seg	Imagens, trilha sonora e letreiros



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

O formato do programa foi fundamental para dar-se então os passos da produção do episódio piloto que seguiu as seguintes etapas.

CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE VISUAL DO PROGRAMA.

Foi definida a identidade visual e concepção do videografismo (vinhetas e animações) do programa. A definição da identidade visual partiu em manter exatamente as cores e ícones originais dos Objetivos de Desenvolvimento do Milênio obtidos no site da ONU. A identidade visual foi desenvolvida por dois alunos do curso de publicidade e é composta pelo logo, Gerador de Caracteres (GC), Vinheta de abertura e encerramento do programa, artes para o fundo da apresentadora e animação sobre os 8 objetivos do milênio. AO logo mantém as cores originais e propõe integração entre os objetivos, mostrando que todo o conjunto é importante.

A vinheta mantém as cores e ícones originais, justamente para que os tornem conhecidos entre o público espectador dos vídeos.

Para cada episódio mantém-se a cor original do objetivo apresentado naquele vídeo específico, justamente para aumentar a lembrança/ associação ao tema.

PRODUÇÃO DO PROGRAMA

inicia-se quando o roteiro estiver finalizado e aprovado pelo professor orientador. A tarefa da produção desempenhada exclusivamente por alunos consiste na captação de imagens e depoimentos no campus, acompanhamento de gravações no estúdio da TV Mackenzie e produção de imagens e ilustrações contidas no roteiro. A apresentação foi realizada por uma das alunas de Jornalismo envolvidas no projeto e a edição por uma dupla de alunos de Jornalismo e de Publicidade.

Apresentamos a seguir algumas imagens apresentando a estrutura de produção do programa.

Animação provém do latim Animus/anima, que significa ar, respirar, vida, alma e mente. Animar é então dar a ilusão de vida no que

está inanimado. Não existe nenhuma definição precisa, porém é possível registrar uma vasta lista de definições. (DENSLOW, 1997). A animação estende-se para vários domínios porque ela é um processo que cria movimento a partir do que está estático, inanimado.

O digital prometeu elevar tanto a animação como o cinema para um nível superior, para a construção de novos mundos, que hoje assistimos ao cinema assente em espectáculo onde a imagem gerada por computador é crucial para a concepção visual e desenvolvimento dos roteiros. A imagem manipulada por computador elevou a estética visual para uma nova dimensão que gerar grande impacto e encantamento (DARLEY, 2000).

Para a concepção da vinheta acima ilustrada, buscou-se reproduzir o ícone oficial dos Objetivos de Desenvolvimento do Milênio da ONU, porém acrescentando-se movimentos e dimensão 3D aos objetos.



Figura 01: Imagem da vinheta do programa utilizando a técnica de animação digital em 3D



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

3. DESIGN, VIDEOGRAFISMO E EFEITOS PARA TV: “BOM DIA MACKENZISTA”

O projeto “Bom Dia Mackenzista” consistiu na produção de 10 vídeos com caráter confessional-religioso de até dois minutos, onde alunos, professores e funcionários da Universidade Presbiteriana Mackenzie apresentavam um versículo e uma reflexão final. As mensagens e os temas abordados eram do cotidiano e vida universitária, baseado nos livros “Cada Dia especial – Coração de estudante” e “Andando com Deus”, com base nos textos elaboraram-se os roteiros e plano de filmagem, definindo-se os enquadramentos cena a cena para as gravações.

A vinheta do programa, teve como proposta utilizar a linguagem informal influenciada pelas aberturas de vlogs, fazendo uma animação em stop motion e utilizando a música Foundations de Kate Nash para dar um clima jovial e universitário, além de dois pilotos para testar posição de câmera e ângulos. Foram produzidos 10 programas informais, rápidos e objetivos de até dois minutos, mais voltados para o perfil do jovem universitário; foram escolhidos versículos dos livros “Cada Dia especial – Coração de estudante” e “Andando com Deus”, que auxiliaram na elaboração do roteiro.

Os participantes foram selecionados a partir de uma visita a capela da Universidade Presbiteriana Mackenzie e conhecidos das elaboradoras do projeto, todos envolvidos com uma vida cristã e confessional. Depois de realizar toda a pré-produção, colocou-se em prática as gravações com os participantes durante o mês de maio e junho e roteiro de edição após as filmagens no final do mês de junho/2014.

Um “filme de animação” é um processo cinematográfico que consiste, basicamente, na filmagem quadro a quadro de imagens estáticas que parecem mover-se apenas no momento da projeção. Logo, quem faz animação transforma o que é estático em algo que se movimenta. É isto que faz com que seja totalmente diferente da filmagem ao vivo, na qual o objeto é filmado em movimento.

Assim, animação com uso da técnica de stop motion não é ação ao vivo; fazê-la é criar a ilusão do movimento e dar vida a objetos estáticos, ou seja, simular o movimento. Enquanto no filme comum, quem faz os movimentos são os próprios personagens, na animação, quem dá vida aos personagens é o animador (ilusionista) e, como tal, deve buscar transcender a matéria ou a técnica com a qual se lida. Sendo assim, ao idealizar os movimentos a serem criados se estabelece um projeto a ser seguido: o que pretende animar, que história pretende narrar.

Assim no desenvolvimento da vinheta do projeto Bom dia Mackenzista foram escolhidos os elementos que remetessem ao tema. A escolha foi do café da manhã, um hábito presente na maioria dos estudantes – público-alvo do programa – ao amanhecer.



Figura 02: Imagem da vinheta de abertura do programa utilizando a técnica em stop motion

4. ANÁLISES E CONSIDERAÇÕES DO PROJETO: PROFESSOR E ALUNOS PRODUZINDO CONTEÚDOS AUDIOVISUAIS FORA DA SALA DE AULA

Para tecer nossas considerações finais retomamos o pensamento de Paulo Freire, o qual afirmava que “...ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para sua própria produção ou a sua



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

construção”. E foi exatamente assim que ocorreu durante a realização deste projeto piloto. Atualmente o projeto encontra-se em fase de reestruturação de equipe de alunos voluntários e escrita dos roteiros para novos episódios. O episódio piloto serviu justamente para que os participantes juntamente com outros alunos convidados pudessem analisar e ver o que funcionou ou não.

Os objetivos iniciais foram cumpridos e o programa piloto conseguiu promover a discussão do papel do cidadão comum e sua influência no lugar onde vive, atingindo-se desta forma o caráter educativo para o qual foi elaborado.

O mundo está em movimento. É comum ouvir falar que o mundo mudou muito mais nas cinco décadas mais recentes do que nos mil e novecentos anos anteriores. Toda essa mudança social impacta na forma relacional e inevitavelmente chega à educação, este contexto revela a mudança de paradigma de uma educação centrada no texto impresso e na escrita para uma valorização do áudio, a oralidade e o visual, imagético, movimento..

Diariamente surgem novas ofertas de produtos e serviços advindos principalmente do mercado tecnológico. As tecnologias da informação e comunicação (TICs) assumem um papel fundamental nas relações de hoje sendo mediadoras e impulsionadoras dessas mudanças. O espaço e o tempo são temas que adquiriram novas abordagens a partir das discussões sobre a influência das tecnologias digitais de comunicação nas formas de percepção humana.

Em meio a essa mudança, as escolas buscam adaptar suas estratégias de ensino para atingir uma geração exigente em novas formas de comunicação e aprendizagem, afim de aproximar e engajar em vez de distanciar e provocar o abandono. Cada vez mais a “escola do presente” busca uma educação baseada na aprendizagem compartilhada, onde professores e alunos aprendem juntos, um contribuindo com o outro com os seus saberes. (BERLEZZI, 2017).

O professor atuará no papel de mentor pedagógico, isto é, aquele que conduz a discussão e análise, o “roteirista na sala de aula” para que possa estar apto a implementar projetos e lidar com a nova geração de alunos, para que possam também aproveitar esse potencial do audiovisual – já utilizado para fins pessoais – na educação. (BERLEZZI, 2017)

Em nosso projeto “Design, Videografismo e Efeitos para TV” ficou evidente o perfil do aluno protagonista, trazendo as características do consumidor no ciberespaço para o ambiente acadêmico. No Ciberespaço usamos a internet para nos informar, comprar, vender, conhecer outras culturas e nos relacionar. A nova estrutura social deste meio, composta por pessoas e empresas, norteia interações, colaborações, troca de conteúdos, formando consumidores participativos e influenciadores, ou seja, prosumers. O termo proposto pelo autor Henry Jenkins (2009) representa um consumidor participativo e um grande influenciador. Ele se utiliza das tecnologias e das novas mídias para ampliar, exponencialmente, as suas opiniões.

O papel do professor neste processo de aprendizagem e autonomia foi constante por meio de reuniões semanais específicas. Inicialmente por meio de reuniões coletivas para realmente pesquisar o tema e depois atendimentos individuais para roteiro além de troca de e-mails e feedbacks. Após a escrita dos roteiros para o primeiro episódio o professor esteve presente orientando e acompanhando a produção e edição.

Para o aluno que desempenhou o papel de prosumer a experiência foi muito construtiva, pois ganharam autonomia para produzir, porém com orientação necessária para atingir os objetivos do projeto.

Os trabalhos de concepção e de materializações artísticas em duas e três dimensões foram orientados de maneira positiva ao processo criativo do fazer técnico e artístico através de experimentos, testes e criações em no ambiente propício e controlado. Isso facilita a aprendizagem e diversifica o ensino ao aluno, ao mesmo tempo que cria conteúdo de



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

auxílio à comunidade acadêmica e à sociedade.

Os alunos participantes do projeto, especialmente pela abordagem e modo de trabalho onde “os alunos são tratados como profissionais” realmente este fato pode ser constatado no egresso dos alunos no mercado de trabalho. As alunas que desenvolveram as vinhetas e identidade visual, Daniela e Valéria estão trabalhando em suas respectivas áreas do design. Daniela Taira é Designer gráfico na Editora Kapulana e Valéria Ferreira é Ilustradora na Altamira Editoria. Outros alunos que participaram da produção e roteirização dos cursos de Jornalismo e Publicidade, ainda durante o curso conseguiram boas colocações, realizando estágio e muitos contratados como colaboradores na Universidade Presbiteriana Mackenzie, Rede Record, ESPN, Harvard e Young & Rubicam.

REFERÊNCIAS

- BERLEZZI, Fernando Luis Cazarotto. Formação de professores de educação básica para uso de linguagem híbrida: a importância do roteiro de audiovisual no processo de ensino-aprendizagem. 2017. 155 f. Dissertação (Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo. Disponível em: <<http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/3269>>
- BIEGING, Patricia. Et All. Narrativas transmidiáticas: reflexões sobre subjetividades no produto cultural Hannah Montana. Trabalho apresentado no GT Novas Tecnologias, Comunicação e Cultura do Congresso Panamericano de Comunicação. Universidade Católica de Brasília - UCB. 2010.
- FREIRE, P. PEDAGOGIA DA AUTONOMIA - saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- JENKINS, Henry. Cultura da Convergência. 2ª ed. São Paulo: Editora Aleph, 2009, 432 p.
- MATTA, Célio Martins da. Artemídia influente: Ateliê-laboratório nas interfaces Arte, Ciência e Tecnologia. 2016. 73 f. Tese (doutorado)

- Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/137975>>



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

NO MAN'S LAND: MAPAS GOOGLE E OS GESTOS INVENTARIANTES DA IMAGEM-TÉCNICA

GRÉCIA FALCÃO

 **VÍDEO**

INTRODUÇÃO

No man's land (“Terra de nenhum homem”) relembra a história da Primeira Guerra Mundial e faz referência a uma grande área, entre dois países, não controlada por nenhuma pessoa ou por exército algum. Trata-se de um território desabitado, sem dono e não defendido por ninguém. O termo foi utilizado durante a Primeira Guerra – a guerra de trincheiras – e servia para definir um território onde nenhum soldado tinha proteção por barricadas. Em No man's land todos estariam vulneráveis, e nenhum Estado assumiria posição para proteger as vidas humanas que, por ali, passam.

No man's land (2011-2013) também é o nome de uma série fotográfica criada pelo artista belga Mishka Henner. Com esta obra ele ga-

nhou, em 2013, o Deutsche Börse Photography Prize no valor de trinta mil libras. O prêmio foi criado em 1996, pela galeria do fotógrafo de Londres, para promover artistas que contribuíram de forma significativa para a fotografia baseada nos dilemas da Europa. A partir desta premiação, seus trabalhos artísticos começaram a ganhar notoriedade entre os salões de arte contemporânea.

Este projeto fotográfico se inicia quando Mishka Henner garimpa as coordenadas geográficas de profissionais do sexo pelo mundo. O artista vasculha fóruns de discussão e salas de chat que divulgam a cena de prostituição no sul da Europa. São websites onde os internautas compartilham informações sobre a geolocalização destas mulheres, e considerações sobre tempo e dinheiro gastos com o “programa”, além de classificações sobre a performance sexual de cada uma delas. A partir daí, Henner cruza estes dados com outras fontes de pesquisa da Internet, como denúncias divulgadas por ONGs e relatórios da ONU, até visualizar – nas áreas rurais da França, Espanha e Itália – o registro fotográfico de suas silhuetas na interface de foto-mapas Google Street View (GSV).

Quando o carro do Google passou por estas localidades, havia mulheres sozinhas na beira das estradas, supostamente prostitutas. Elas estariam a oferecer seus serviços na margem das rodovias até que as câmeras acopladas ao veículo do GSV registraram suas imagens. São fotografias capturadas de forma automática, criadas com o intuito de gerar fotos panorâmicas a cada cinco metros; uma forma aleatória de documentação fotográfica que visa propagar imagens da geografia urbana para todo o público da web. Dito isto, as imagens destas mulheres agora estavam gravadas nos arquivos fotográficos da empresa Google, e seriam divulgadas publicamente através da interface de mapeamento geográfico - Google Street View. Mas, para proteger a identidade de cada uma delas, o rosto foi borrado das fotos, como determina as leis de privacidade que regulam as formas do visível neste aplicativo.

A primeira exposição da obra No man's land ocorreu em Londres,



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

na galeria HotShoe em julho de 2011, com curadoria de Harry Hardie e produzida pela Panos Pictures – agência que divulga, em seu website, uma variedade de projetos fotográficos que abordam temas sociais de impacto global. Foi através desta agência de fomento que Henner começou a prospectar as fotografias de No man’s land. Uma série fotográfica dedicada a cartografar, através dos “Street Views” do Google, a cena de exploração sexual de mulheres no sul da Europa; um projeto fotográfico que o artista belga pretendia estender até regiões do Brasil e da Europa Oriental (ALBERS, 2015).

Nesta exposição de 2011, vemos uma grande impressão fotográfica no fundo da galeria. A foto retrata a região de Abruzzos, Itália – uma paisagem composta por campos verdes, uma estrada que se estende ao infinito, e uma imagem feminina parada no acostamento da rodovia, como podemos notar na figura 1. Não é possível visualizar o rosto desta pessoa, pois este foi borrado pela empresa Google a partir de ferramentas de edição de imagem. Mas a posição de seu corpo (as maneiras de pousar os pés no chão e de arrumar os braços em relação aos pés) denota os trejeitos de alguém que está à espera, aguardando que algum motorista pare. Este foi o exato momento que o carro do Google Street View passou pela estrada e disparou uma foto panorâmica do local. Uma tomada fotográfica, georeferenciada aos mapas Google, que capturou até 360 graus deste cenário.



Figura 1 - Strada Provinciale 1 Bonifica del Tronto, Controguerra Abruzzi, Italy / Série fotográfica: No man’s land, 2012.

No entanto, Mishka Henner direciona nosso olhar para um recorte fotográfico específico. Ele não usou todo o panorama fornecido pela interface GSV. O que o artista faz é “refotografar” o frame que flagrou a figura feminina na paisagem, com o objetivo de denunciar as condições do comércio sexual “de beira de estrada” no sul da Europa. E na mesma sala da galeria HotShoe, em Londres, o visitante é convidado à encarar outras fotos da série No man’s land. São “capturas de tela” que seguem a mesma abordagem documental e a mesma proporção no recorte fotográfico. Só que desta vez, as fotos foram expostas em escala menor, enquadradas em bordas de madeira, e posicionadas uma ao lado da outra. Também é possível ler o título de cada foto, que indica o preciso local onde os registros fotográficos foram realizados.

Utilizando as engrenagens de geolocalização do Google, Henner posiciona o espectador, de forma vigilante, em diversos lugares ao



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

mesmo tempo. Este projeto, como muitos característicos do artista, trata de recolher histórias que estão dispersas pela geografia terrestre. Na série *No man's land*, Mishka Henner sobrevoa a interface de mapas do Google Street View e recorta frames que retratam espaços geográficos distintos. Ele aproxima estas mulheres uma das outras – apesar de suas vidas estarem separadas em países completamente diferentes – e coloca suas imagens fotográficas em relação, dando legibilidade e novo encaimento narrativo (dependendo das escolhas de produção e exibição orquestradas pelo artista) às duras realidades do mercado de exploração sexual na Europa.

Por um lado, a arquitetura “simulativa” do Google, com seus mapas fotográficos, é o que possibilita a pesquisa e a criação de boa parte das obras deste artista. As interfaces do Google Earth e GSV reproduzem fotografias dos quatro cantos do globo, e fomentam a documentação vigilante da Terra com o apoio, até mesmo, do internauta que envia suas próprias fotografias para compor o sistema informação geográfica. Não obstante, Henner faz uso deste repositório quase “infinito” de imagens fotográficas, e da singularidade expressa pelo georreferenciamento das fotos (o que torna a paisagem um objeto nominável e identificável na linguagem cartográfica dos mapas), para criar novos conjuntos visuais nas estruturas físicas dos museus e galerias de arte.

São obras artísticas que “dependem” destes softwares, e são resultado do ordenamento fotográfico/cartográfico provido por tais interfaces. Mesmo assim, Mishka Henner também provoca, por outro lado, a quebra desta cultura algorítmica – auto-organizada, interativa e imersiva dos aplicativos Google Earth e GSV. Ao menos é isto que esta análise carrega enquanto hipótese. Em outras palavras, quando o artista “retrabalha” o conteúdo visual dos mapas Google, utilizando o terreno “material” das instituições de arte, ele dará impulso a novos tipos de agência em torno destas paisagens. Surgem novas iniciativas poéticas quando Henner movimenta a fotografia-documento em torno do volume, da repe-

tição, da escala; uma escritura que se somatiza em diversidade, considerando as variadas exposições fotográficas feitas pelo artista até então.

A FORÇA DO FRAGMENTO: ARRANJOS HARMÔNICOS E DESARMÔNICOS NOS ESPAÇOS DA ARTE

Uma das táticas associadas aos projetos de arte contemporânea refere-se ao diálogo entre a representação fotográfica e a materialidade do ambiente expositivo. O processo de reconfigurar “fisicamente” a fotografia, em uma variedade de espaços e formatos, age de maneira eficaz para reorientar as formas de apreensão da imagem (DUBOIS, 2011). Não é intuito desta investigação proceder por etapas, e descrever todas as formas de produção e exibição de Mishka Henner, levando em conta cada opção curatorial adotada na obra *No man's land*. Busco apenas sinalizar como seus projetos fotográficos abordam a complexidade sociocultural e material¹ das imagens na web, onde o georreferenciamento de fotos fomenta versões fotográficas de nossa geografia, e um esforço de documentalidade que trata de simular a “visão total” do humano pela lógica da representação panorâmica.

Noto que as séries fotográficas de Mishka Henner irão recorrer às regras simples de interação, e à organização sistemática do fotomapeamento geográfico nos mapas Google. Mas também irão efetuar a crítica deste modus-operandi quando advogam a favor da “re-espacialização” destes registros fotográficos. Henner parece reforçar a importância de se rever e “re-montar” os processamentos de dados, ou seja, o alinhamento previsível das imagens nestes sistemas digitais de mapas. Um manejo que efetua a quebra desta representação “una” do mundo – traduzido por meio das colagens fotográficas dos interfaces Google – e retoma o caráter fragmentário (SONTAG, 2004), “recontextualizável”, e alegórico do

¹ Aqui, uso o termo “material” porque considero que a comunicação gerada a partir da linguagem binária, algorítmica, cria efeitos de sentido próprios ao uso destes meios. É preciso considerar a complexidade material dos sistemas digitais, visto que qualquer produção de sentido não está separada “da sua medialidade, isto é, da diferença de aspecto entre uma página impressa, a tela de um computador ou uma mensagem eletrônica” (GUMBRECHT, 2010, p. 32).



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

documento fotográfico na arte².

Contudo, o destaque que gostaria de dar à obra *No man's land* se refere à dois fatores. Primeiro: a quantidade diversa de fotografias coletadas por Mishka Henner durante os três anos em que o artista esteve envolvido neste projeto, desde 2011 à 2013. O foto-livro desta série foi produzido inteiramente pela coleta e pelo tratamento dos frames fotográficos da interface Google Street View, e está dividido em dois volumes – num total de 240 páginas para o espectador folhear. Um segundo ponto se refere aos aspectos relativos à circulação da série *No man's land* nos circuitos de arte contemporânea, visto que este trabalho concedeu o primeiro grande prêmio à Mishka Henner – o Deutsche Börse Photography Prize – um prêmio que resultou na exibição da obra na Photographers Gallery de Londres, Inglaterra, e que impulsionou a prospecção de *No man's land* na cena artística, fazendo deste projeto o mais conhecido de Mishka Henner.

Sem incluir as exposições solo deste artista, a série fotográfica *No man's land* esteve presente em diversas mostras coletivas. Em 2014, por exemplo, a obra compôs a exibição *In Context: The Portrait in Contemporary Photographic Practice* no Wellin Museum of Art na cidade de Clinton, Nova Iorque, EUA. Já no ano seguinte, em 2015, ela fez parte do foto-livro “*The Hierarchy of Images*” exposto na Galeria Photo Forum em Bolzano, na Itália. E, no ano de 2016, a série esteve presente na mostra *Watched! Surveillance Art and Photography in Europe After Nine-Eleven* no Centro Kunsthall Aarhus, na cidade de Aarhus, Dinamarca; e também na exposição chamada *Gelatin Silver Print Is Dead!* que ocorreu na Galeria Ernst Hilger em Viena, na Áustria. Já em 2017, a obra foi ex-

² “Segundo Benjamin (1984, p. 198), “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue”. Enfim, é a alegoria que liberta a coisa do seu aprisionamento num contexto funcional, no qual não tem sentido próprio, mas somente como parte dum todo, como elemento do contexto. Arrancando as coisas do seu contexto funcional, no qual não tem sentido próprio, mas somente como parte dum todo, como elemento do contexto. Arrancando as coisas do seu contexto e colocando-as em novos e diversos contextos, o alegorista, com sua descontextualização e recontextualizações arbitrárias, indica que o sentido atribuído à coisa do contexto específico não é o original e inato, mas um sentido arbitrário” (JUNKES, 1994, p. 130).

posta na pinacoteca de Munique, Alemanha, quando foi selecionada para a exibição *Was ist fotografie heute?* (O que é a fotografia hoje? – em tradução livre para o português); e recentemente esteve na exposição coletiva *Watched! Surveillance Art and Photography* ocorrida na galeria C/O Berlim, Alemanha.

De maneira geral, estas montagens expositivas priorizam pela visão em conjunto das fotografias, posicionando as impressões de *No man's land* numa mesma parede, uma ao lado da outra, e com ampliações semelhantes. Por vezes, o artista inclui um grande painel fotográfico da série, como ocorreu na primeira exibição deste projeto na Galeria Hotshoe em Londres, que mencionei nas linhas a cima, e na exposição da Photographers Gallery também em Londres, onde os artistas selecionados para o Deutsche Börse Photography Prize de 2013 apresentaram seus trabalhos.

De qualquer forma, as fotos expostas no mesmo salão das galerias de arte criam uma escritura em comum. Em *No man's land*, Mishka Henner fabrica “recortes” fotográficos que se repetem, com as mesmas proporções de altura e comprimento. Ademais, todas mulheres foram fotografadas pela mesma distância, referente ao posicionamento do carro do GSV em relação ao meio fio das estradas. Disso resulta que a experiência de caminhar pelo espaço expositivo, ou de folhear as páginas dos foto-livros de *No Man's land*, gera uma poética de conectividade entre estas figuras que se repetem em distintas paisagens. São imagens do feminino que perderam suas individualidades, quando seus rostos foram apagados pela empresa Google; e que se apresentam para o espectador como uma forma genérica – replicada pelos vários cantos do globo.

Mas é preciso citar outros arranjos expositivos, que também constituem estratégias estéticas e enunciativas do artista e que conferem legibilidade às questões que deseja discutir. Em sua última exposição solo, chamada *Counter Intelligence* (2017), as imagens fotográficas de Mishka Henner foram “rembaralhadas”. A curadoria do fotógrafo Magnus



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Westerborn preza por misturar as séries fotográficas de Mshka Henner, posicionando num mesmo ambiente da galeria Onebro Konsthall, na Suécia, uma fotografia da série No man's land e duas fotografias referentes ao projeto Feedlots que retrata, pela mirada aérea do aplicativo Google Earth, as fazendas de confinamento de gado nos EUA. São três painéis fotográficos, em larga escala, que foram exibidos num ambiente do salão.

CONTROVÉRSIAS ENTRE O GOOGLE STREET VIEW E A STREET PHOTOGRAPHY

Em sua forma de reposicionar os arquivos fotográficos disponíveis em softwares como Google Earth e GSV, Henner acaba por agir na contramão dos usos prescritos nestes programas. Uma condição onde suas imagens fotográficas – quando estão “paradas” no ambiente dos museus e galerias, catalogadas na forma de foto-livro, ou dispostas para apreciação no website do artista – irão interromper a lógica de reposição que, dentro da cartografia informatizada do Google, preza por descartar imagens “velhas” e atualizar suas interfaces com fotos novas de nosso planeta. São obras artísticas que geram outra possibilidade de circulação às “fotografias-mapa”, provocando desvios nas maneiras como previamente apreciamos estas imagens fotográficas. Ou, até mesmo, assegurando uma memória que antes estava dispersa pelos algoritmos Google, e pela celeridade da substituição de fotos prevista nos modos de documentação destes sistemas.

Desde os desenvolvedores de software que estão a religar pontos no mapa, utilizando as interfaces pré-programadas do Google, até manifestações da arte contemporânea, hoje, muito do que vemos é reflexo das possibilidades de produção e reprodução das imagens disponíveis na web. Na Internet, ultrapassamos as fronteiras dos meios (mídia impressa, fotografia, desenho, pintura, escultura) para criar um conhecimento baseado em bits (linguagem binária), tags e hiperlinks. Uma comunicação que fomenta o reuso de dados em domínio público. Assim, estamos

constantemente a classificar e redistribuir imagens, “reembaralhando” os conteúdos em big data dispersos online.

No entanto, o destaque que dou à obra de Mishka Henner é a maneira como ela nos leva a fugir dos padrões de interação da web, ou do imediatismo que recobre os usos de geolocalização nos softwares Google3. Não se trata de aceitar a fotografia enquanto “informação imediata”, e efetuar comparações entre ícones, desenhos, gráficos, textos para descobrir o “ponto A” ou “ponto B” do mapa. O que Henner faz é apresentar o documento fotográfico enquanto um problema. Em outras palavras, quando desmantela a continuidade do visível das interfaces com Google Earth e GSV, o artista acaba por transformar nossos modos de visão. Ele age por extração, por retirada, por tomadas parciais, e acumula fragmentos a fim de construir novas unidades de sentido. Assim, a paisagem não busca representar uma natureza finita, com imagens totalizadoras e fechadas em si mesmas; mas configura-se como um campo espacial amplo, a cada “entrelaçamento” entre imagens criado pela estratégia artística da apropriação.

Mas apesar das questões que pude traçar aqui, há muitas ressalvas entorno destes trabalhos em arte. Na obra No man's land, Mishka Henner sofreu duras críticas por “produzir” fotografias apenas a partir de seu computador, no lugar de ir até lá, “fisicamente”, fotografar estas mulheres. São críticas que perpassam muitos projetos artísticos baseados no reuso de fotografias vernáculas, pré-produzidas pelo usuário comum da Internet ou por empresas como o Google. Uma polêmica que se refere aos embates entre os fotojornalistas diante da menção honrosa do World Press Photo de 2011, concedido à Michael Wolf – fotógrafo alemão que irá “refotografar” cenas inusitadas e cômicas encontradas na interface Google Street View (A series of unfortunate events, 2010). Desde então,

³ Segundo Hans Belting, “a vanguarda da arte multimídia parece hoje desfuncionalizar o próprio médium para se tornar artística: o que significa que ela introduz questões abertas, permite incertezas e substitui o consumo rápido por uma compreensão simbólica lenta. Com efeito, a arte vivia da disposição de avaliar os símbolos de maneira mais elevada do que os fatos e de preenchê-los em sua abertura semântica criativamente com a interpretação. A alternativa arte ou mídia é apresentada de maneira falsa quando se guia apenas pelos gêneros e técnicas. A arte multimídia está para além dessa alternativa (BELTING, 2006, p. 285).



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

os debates sobre o “real” papel do fotojornalismo se acirraram, na tentativa de dimensionar as habilidades técnicas e competências requeridas para que um fotógrafo ganhe prêmio de tal magnitude.

Peter Broke, por exemplo, compara o trabalho de Henner à obra de Paolo Patrizi (*Migration*, 2011) – fotógrafo que também aborda o tema da prostituição em regiões da Espanha e Itália (figura 2). No entanto, segundo o crítico de arte, as fotografias de Patrizi, devido a sua proximidade física e emocional, teriam mais relevância do que as apropriações de Henner feitas à distância e no conforto de seu estúdio (BROKE, 2012). Ademais, Broke cita que a série *No man’s land* poderia “objetificar” o feminino – generalizando suas formas de representação – posto que o Henner não teria como afirmar, ao certo, que as fotografias do GSV retratam flagrantes de prostituição.



Figura 2 - Série fotográfica: “Migration”. Paolo Patrizi, 2011.

São argumentos que tentam enquadrar a obra de Henner dentro de um projeto “convencional” de fotografia: pois, em ambos os

casos, a solução seria Mishka Henner ter viajado até os locais, passando um tempo com estas mulheres para ouvir suas histórias pessoais e traduzir esta vivência numa forma visual para o espectador. Desta maneira, ele estaria “de fato” compreendendo estas experiências de vida – seus desafios pessoais, suas realidades econômicas – trazendo um efeito particular a sua obra artística.

Logo em seguida à crítica de Broke, o fotógrafo Joerg Colberg postou, em seu blog, alguns comentários sobre a obra de Mishka Henner. Colberg refletia sobre o papel deixado ao street photographer diante da era do Google Street View. E tomando por referência os trabalhos de John Rafman e Michael Wolf – artistas que também se apropriam dos registros do GSV – Colberg defende que haja uma clara diferença entre fotógrafos que trabalham em cima de fotografias “já prontas”; e fotógrafos que chegam perto do fenômeno, e vão até o local para registrar suas próprias imagens. Em suas palavras, “se nós separássemos esses dois tipos de autoria, seria mais fácil falar sobre os méritos dos projetos individuais com o Google Street View” (COLBERG, 2011, s/p - tradução livre).⁴

Mas, no lugar de operar por classificações e definir fórmulas de funcionamento à fotografia documental, talvez seja interessante pensar em continuidades, e nos efeitos que cada obra proporciona para apreciação do espectador. Por exemplo, tanto o projeto fotográfico de Mishka Henner, quanto o de Paolo Patrizi, tem a figura do anonimato presente. Patrizi se posiciona perto das mulheres, mas protege suas identidades quando escolhe fotografá-las de costas. Ele cria uma abordagem que faz de cada mulher o exemplar de um conjunto, sem singularidade, o que se assemelha às fotografias de *No man’s land* – série onde Henner cria um catálogo de “corpos sem rosto” a partir da interface GSV.

⁴ Já Kate Albers (2015), professora de história da arte na Uni-
 “If we separated out these two types of authorship, I think it would be easier to talk about the merits of individual GSV projects: Do we like the remixes or not? Are they interesting? Do they offer anything that goes beyond offer visual jokes? Do they require us to come back to them, to find something new in an image we’ve already seen?” (COLBERG, 2011, s/p)



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

versidade do Arizona, EUA, tece aproximações entre a obra *No man's land*, de Mishka Henner, com outras séries fotográficas que se dedicam a registrar o cotidiano de profissionais do sexo. Ela cita E.J. Bellocq, fotógrafo norte-americano que no início do século XX retratou mulheres no distrito de prostituição de Storyville, em New Orleans, e teve seus negativos recuperados só nos anos 70. Ela também menciona as fotografias da série “Carnaval Strippers” de Susan Meiselas (1971-76), além de obras mais recentes como “Hustles” (1990-92) de Philip-Lorca diCorcia, e “The Valley” (2010) de Larry Sultan – fotógrafo que irá documentar a banalidade da indústria pornô na cidade de Los Angeles, EUA. São projetos que, para Albers, ressaltam uma vida inundada em ambiguidades, como se a história dessas mulheres fosse marcada por contradições entre o “extraordinário” e o “corriqueiro”; o “divertimento” e o “tédio”; o “privado” e o “público”. Nestes termos, o que Mishka Henner faria é dar destaque a maneira como estas vidas particulares, em suas nuances, são banalizadas em corpos sem individualidade. São figuras do feminino que estão entrelaçadas à ampla conexão da Internet e, mediante aos Street Views do Google, suas imagens aparecem replicadas para todos que navegam online.

Ao contrário das expectativas de Colberg (2011), Albers não irá estabelecer diferenças entre o que é próprio da fotografia de autor, e próprio dos projetos fotográficos de apropriação. Talvez porque seja demasiado complexo definir quaisquer parâmetros de autoria na arte, principalmente no que tange os usos do dispositivo fotográfico. Rouillé nos lembra de que a própria fotografia – “ao substituir a mão [do pintor] pela máquina” (ROUILLÉ, 2009) – veio a abalar as noções tradicionais de artista, talento e intenção autoral ainda em vigor na arte moderna. Mas o destaque está nos anos 60 – uma época marcada por intensos questionamentos sobre a noção de autor, não só no campo da arte, mas também nos escritos de alguns pensadores. Enquanto os artistas conceituais dos anos 60 e 70 do século XX buscavam abolir, de vez, o mito do gênio-criador assumindo te-

mas triviais, enquadramentos fotográficos repetitivos e banais, e objetos do cotidiano (pré-fabricados) em seus projetos artísticos; Roland Barthes, Jacques Lacan e Michel Foucault se recusam a pensar que o indivíduo determine a origem e o sentido de uma obra. Foucault, por exemplo, no artigo “O que é um autor?” de 1969, passa a “retirar do sujeito (ou de seu substituto) seu papel de fundamento originário, [para] analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso” (FOUCAULT apud ROUILLÉ, 2009, p. 345). Assim, aos poucos, começa-se a inverter radicalmente as premissas modernistas da arte, que consideravam o autor como única instância da criatividade.

No entanto, se ainda hoje tentamos resguardar as premissas do “fazer-artístico” buscando o sujeito por trás do clique fotográfico, é porque há um verdadeiro incômodo relativo ao desenvolvimento de robôs e softwares que “parecem” assumir as funções do artista-fotógrafo. Em *No man's land*, e nas outras obras fotográficas de Mishka Henner, não havia um “olho humano” para encenar as fotos. Com as câmeras automatizadas do GSV, as mulheres são flagradas repentinamente na beira das estradas – algumas sentadas em cadeiras de plástico, escoradas nas copas das árvores, ou utilizando um guarda sol, aparentemente, sem saber que estavam sendo fotografadas pelos automóveis do Google. Há, por sua vez, um automatismo inquietante nestes registros fotográficos. E o desafio se põe, para o espectador, no sentido de pensar sobre estes outros modos de captar, de flagrar e de vigiar sujeitos que hoje imperam na sociabilidade contemporânea. No lugar de propriamente efetuar seu clique, Henner traz projetos fotográficos que estão atentos à compilação e à pesquisa de conteúdos dispersos pela Internet, de modo que, em *No man's land*, possamos ir de encontro à neutralidade inquietante do carro GSV e seus flagrantes robóticos.

Notadamente, esta obra foge aos padrões de interação fotógrafo-máquina, fotógrafo-mulher, que estamos acostumados quando pensamos no ofício do fotógrafo. Mas se separássemos os projetos de Henner



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

e Patrizi enquanto práticas distintas da fotografia artística, estaríamos a revogar a crença de que é possível tomar o gesto fotográfico por partes; como se pudéssemos decretar, minuciosamente, o momento em que o humano está em função da tecnologia, ou a tecnologia em função do humano diante do ato fotográfico. No lugar disso, me interessa pensar a experiência fotográfica como um campo onde sujeito-técnica se dobram, se encaixam entre si. É o que Gilbert Simondon (1958) trata como socio-técnico – termo que nos permite pensar tudo o que de “humano” inclui uma técnica (Techné), e tudo o que de “técnica” está investido de humanidade. Nestes termos, a fotografia acontece justamente no intervalo e é a resultante de uma prática relacional, ou seja, da vivência híbrida (técnica-humana) que implica o ato de fotografar.

Não obstante, François Soulages – no lugar de pensar a potência da fotografia pela diferença entre o que é propriamente automático, mecânico ou humano diante do registro – falará que o ato fotográfico deve ressaltar o processo. O crítico de arte quer ultrapassar quaisquer limites categóricos que nos levem a decretar o que é “pior” ou “melhor” de cada projeto fotográfico. Ele supera até mesmo divisões onde a modalidade digital é vista como maquínica, automatizada e inumana; e a fotografia analógica vista como humanista e complexa, pois requer “supostamente” maior habilidade do fotógrafo para fabricar imagens. Para suplantar estes antagonismos, Soulages enfatiza que o que interessa no ato fotográfico não é estabelecer os devidos parâmetros ao uso técnico. Mas o que este processo desdobra, implicado numa conformação que causa deslocamentos – modos de “fazer-criar”. Em suas palavras:

Há, ou deveria haver sempre, o ato fotográfico quando existe fotografia? Ou melhor, para que exista fotografia? Não. Podem, de fato, existir fotografias automáticas; poderíamos então ressaltar o processo no lugar do fato de que tal ou tal pessoa atua (ou não) em

uma perspectiva fotográfica, segundo esta ou aquela modalidade de ato fotográfico. [...] Assim, toda técnica, em lugar de suprimir o homem, o desloca, instalando-o em outro lugar, elevando-o; ou ao menos, em todo caso, eleva alguns. Certamente automatismos existem, mas a técnica numérica dá lugar à escolha. É ingênuo acreditar que a técnica é a supressão do humano. E se a técnica parece passar do fazer ao escolher, ela na verdade desenvolve o fazer-escolher e, assim, desenvolve o criar, ao menos a possibilidade de criar, os processos e as modalidades de criação (SOULAGES, 2007, s/p).

Assim, começamos a ultrapassar a ideia de que a imagem fotográfica detém alguma estabilidade técnica, e que nela reside uma forma a priori a ser sempre corrigida e aprimorada pela habilidade humana. Este é um hábito que herdamos das práticas artísticas tradicionais, referente à busca pela perfeição mimética diante das normas estilísticas da pintura clássica. Por outro lado, se deixarmos de encarar o ato fotográfico como unidade a ser “aperfeiçoada”, percebemos que sua expressão não é domínio exclusivo da subjetividade relativa ao autor. Há um “mundo” de interferências – a disponibilidade técnica, os vínculos sociais e sua dimensão material (prático-sensível), os regimes de visibilidade (RANCIÈRE, 2005) – que incidem sobre as possibilidades de escolha expressiva do artista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É neste sentido que eu daria destaque aos gestos de apropriação da arte. Em sua maneira de “retirar” a fotografia de seu contexto original, colocando-as em diversos ambientes, Henner parece dar destaque à rede heterogênea de fenômenos sociotécnicos que dão vida a tais imagens fotográficas. Ou seja, no momento em que reutiliza os frames



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

da interface Google Earth e GSV, o artista coloca sua obra não como um domínio exclusivo da subjetividade relativa ao autor, mas enquanto prática social, técnica e comunicativa. São imagens fotográficas que estão implicadas no uso cotidiano de aplicativos, smartphones, computadores, GPS, e tem como função primordial dar auxílio ao internauta que busca uma localização exata na superfície terrestre.

São práticas da arte que prezam pelo deslocamento e “re-apresentação” daquilo que já circula pelo dia-a-dia. Assim, o aspecto subjetivo de uma obra ganha a esfera plural e polifônica do cotidiano, e não se refere apenas ao caráter pessoal, individual e particular do feito artístico. Henner, por exemplo, ao fabricar novos contextos expositivos para as imagens fotográficas da interface Google, coloca em evidência uma variedade de questões que envolvem nossas formas de sociabilidade. Afinal, que outros modos de observar existem hoje, mediante à intensa catalogação de fotos pela cartografia informatizada do Google? E o que isto implica para a criação e apreciação das imagens?

Na série *No man's land*, por exemplo, o espectador encara flagrantes fotográficos que mostram um padrão peculiar de interação entre “câmera” e “mulher fotografada”. É possível que, diante da impessoalidade e do automatismo dos registros fotográficos do carro GSV, muitas mulheres não soubessem que suas imagens estavam sendo gravadas. O que gera, por consequência, uma combinação de poses e trejeitos aparentemente espontâneos diante do aparelho fotográfico. E a obra é resultado desta captura “acidental”, que retrata aleatoriamente diversos elementos incluindo corpos femininos pela paisagem⁵.

Um outro ponto a se pensar é que, desde então, o software Google Street View passou a divulgar o paradeiro exato destas supostas garotas de programa. A imagem destas mulheres agora estava georreferenciada à cartografia do Google, e disponível para apreciação online. Isto,

por um lado, poderia estimular a própria circulação e existência do comércio. Na série fotográfica *A series of unfortunate events* (2010), por exemplo, Michael Wolf recorta uma miríade de gestos inusitados e cenas desconcertantes da interface Google

sexual nas regiões do sul da Europa. Mas, por outro, o amplo acesso às fotos de rua nesta interface – uma arquitetura tecnológica que visa informar, calcular, esquadrihar e localizar tudo o que nos cerca – pode servir de base para uma série de questionamentos sobre a maneira como gerimos nossa geografia. Em outras palavras, como pessoas, seres, instituições e objetos estão dispostos socialmente ocupando os espaços; ou como, em determinado momento da história, os indivíduos utilizaram seu tempo para habitar o mundo.

Esta é uma das tarefas de Mishka Henner – dar legibilidade a fenômenos aparentemente dispersos pela superfície terrestre. Seus projetos fotográficos tratam de “reembaralhar” a disposição geográfica dos fatos. Uma ação artística que irá “mexer” na precisão cartográfica e mimética dos mapas Google, que enrigecem nossas formas de apreensão das imagens, nos oferecendo outras relações com as coisas do mundo. Nos termos de Rancière, trata-se de uma política da arte que não está comprometida com a “produção de elos sociais em geral, mas [com] uma subversão de elos sociais bem determinados, aqueles que prescrevem as formas do mercado, as decisões dominantes e a comunicação midiática. [Uma] ação artística identifica-se então como a produção de subversões tópicas e simbólicas do sistema” (RANCIÈRE, 2012, p. 71).

REFERÊNCIAS

- ALBERS, Kate Palmer. (2015) *Public Life and Private Screen: Mishka Henner's No Man's Land*. In *Circulation Exchange: Moving images in Contemporary Art*. Disponível online: <http://circulationexchange.org/articles/nomansland.html>. Acesso em: 20/10/2017.
- BROKE, Peter. (2012) *A Conversation with Mishka Henner*. In: *Prison Photography*. Disponível online: <https://prisonphotography.org>
- Street View – uma mulher caindo da bicicleta, um idoso desmaiado na calçada, um homem caminhando com um revólver, um caminhão queimando no meio da rodovia etc. São fatos curiosos que só puderam ser vistos, e catalogados, por conta do registro automático e aleatório destas fotografias panorâmicas, feitas a cada 5 metros pelo automóvel do GSV. Mas o artista também nota que há casos de resistência. Na mesma série, Wolf coleciona frames onde algumas pessoas fazem caretas e gestos obscenos para as câmeras do GSV. Nestes casos, a presença do Google e de seus veículos-câmera não passou despercebida pelos transeuntes.



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

g/2012/04/23/a-conversation-with-mishka-henner/. Acesso em: 10/10/2017.

COLBERG, Joerg. (2011) Google Street View and Authorship. In: Conscientious. Disponível online: http://jmcolberg.com/weblog/2011/08/google_street_view_and_authorship/. Acesso em: 24/10/2017.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado, São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROUILLÉ, André. A Fotografia – entre documento e arte contemporânea, Senac, São Paulo, 2009.

SOULAGES, François. A revolução paradigmática da fotografia numérica . ARS (São Paulo) vol.5 no.9 São Paulo 2007 Disponível online: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202007000100008 Acesso em: 17/09/2017



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

AS NOVAS LINGUAGENS AUDIOVISUAIS VIA STREAMING, UM ESTUDO DE CASO SOBRE A PLATAFORMA AUDIOVISUAL NETFLIX.

HELENA ZANELLA PRATES

 VÍDEO

RESUMO

O presente artigo provém da tese de mestrado desta pesquisadora, intitulada “Netflix e a Estética do Banco de Dados”, que fez uma reflexão e discussão sobre a estética de Banco de Dados e a convergência de mídias e linguagens audiovisuais, temas que merecem a atenção de qualquer pessoa em sintonia com a criação da realidade atual e por vir. Argumenta que a convergência de internet (tecnologia streaming) com o audiovisual faz surgir uma “nova mídia”, que tem sido chamado de “Inter-

net TV” (HUNT, URIBE, 2015) ou “TV Conectada” (Brennan, 2013) e que essa convergência também está acontecendo em relação às linguagens dessas mídias. A substituição do filme por dados, ou seja, a digitalização do cinema também revolucionou a captura, produção, projeção e distribuição cinematográfica. E que, além da digitalização, a internet e consequentemente a tecnologia streaming também modificaram o modo de produção e distribuição do cinema, dando origem ao Cinema de Banco de Dados. Neste contexto, este artigo pretende destacar duas possíveis novas linguagens audiovisuais advindas das novas mídias audiovisuais (Internet TV e Cinema de Banco de Dados): linguagem interativa e linguagem algorítmica. Ambos fazem parte da Estética da Convergência, como será visto a seguir.

Palavras-chaves: Estética do banco de dados; Internet TV; TV conectada; Cinema de Banco de Dados; Convergência; Novas Mídias; Roteiro; Internet; Netflix; Audiovisual; Linguagem Algorítmica; Linguagem Interativa; Estética da Convergência.

INTRODUÇÃO

O que se pretende apontar no presente artigo são as duas novas linguagens audiovisuais que estão surgindo da forma de distribuição de dados via streaming: linguagem interativa e linguagem algorítmica, e seus consequentes formatos de roteiros. Este texto é um resumo da dissertação de mestrado da pesquisadora deste estudo, finalizada em 2017 no programa “Educação, Arte e História da Cultura” da Universidade Mackenzie (São Paulo – Brasil), intitulada “Netflix e a Estética do Banco de Dados”, que refletiu e argumentou sobre a Estética do Banco de Dados e sobre a convergência de mídias e de linguagens audiovisuais, temas que merecem a atenção de qualquer pessoa em sintonia com a criação da realidade atual e por vir. Neste artigo, passa-se a adotar o termo Estética da Convergência no lugar de Estética do Banco de Dados, por ter sido um termo mais de acordo com o que se argumenta. Por ser o maior pro-



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

vedor de streaming do mundo atualmente, segundo Li et al. (2013, p. 12, tradução nossa), e o principal representante de negócio deste novo meio, além de produzir conteúdo próprio, a Netflix foi escolhida como objeto de estudo do presente trabalho.

NETFLIX, PRINCIPAL REPRESENTANTE DA INTERNET TV E DA ESTÉTICA DA CONVERGÊNCIA

A popularização da internet, a partir de meados dos anos 1990, fez com que a cultura contemporânea se tornasse uma e-cultura, uma grande quantidade de dados a ser estruturada por códigos. “Na comunicação cultural, um código raramente é simplesmente um mecanismo de transporte neutro; geralmente afeta as mensagens transmitidas com sua interferência” (MANOVICH, 2000, p. 64, tradução nossa). Dessa forma, os códigos que estruturam e distribuem os dados culturais contemporâneos estão também influenciando a criação e produção desses dados. A internet – aqui considerada igualmente como um gigante banco de dados – possui os principais códigos da cultura contemporânea. Portanto, ela é o principal meio de distribuição e influência na criação dos dados culturais atuais.

Ainda de acordo com Manovich (2000), a digitalização da cultura também influencia uma nova transação nos meios de distribuição. Um exemplo das novas estruturas de distribuição é a convergência da televisão, veículo de grande distribuição audiovisual, com a internet, que a Netflix chama de “Internet TV”, e afirma estar criando este que seria um novo meio de comunicação. Porém, como veremos ao longo deste artigo, a Netflix não está criando, mas sim consolidando este novo formato tecnológico, através das linguagens utilizadas na criação de seu conteúdo.

A convergência entre esses dois meios de comunicação (TV e internet) na verdade é o resultado da tecnologia streaming e o download, principais formas de transferência de dados audiovisuais, possibilitadas pela grande rede. Assim, a internet e, conseqüentemente, as tecnologias

streaming e download permitiram o surgimento de uma “nova mídia”, considerado dessa forma por Hunt e Uribe (2015), à qual a Netflix se refere como “Internet TV”, e que alguns autores, como David Brennan (2013), chamam de “TV Conectada”. Os engenheiros da Netflix Carlos Uribe e Neil Hunt afirmam em seu artigo “The Netflix Recommender System”, de 2015, que a Netflix está inventando a “Internet TV”, por isso, a presente dissertação se refere à união da internet (das novas formas de distribuição) com o audiovisual (as linguagens de produção audiovisuais já existentes) como uma nova mídia (um novo meio), utilizando para ela o mesmo nome que a Netflix usa: “Internet TV”.

Uma das grandes inovações deste novo meio de comunicação convergente, a Internet TV, foi terminar com a relação programática entre o espectador e o conteúdo assistido, ou seja, os conteúdos audiovisuais não são mais dispostos em uma grade de programação com horários programados, determinados por um canal de televisão, aos quais o telespectador necessita ficar submetido caso queira acesso ao conteúdo distribuído dessa forma.

Assim, no caso da televisão, observa-se que o receptor que – antes ficava diante da tela esperando pelo filme ou programa (novela, noticiários, programas de auditório, etc.) a ser transmitido no dia e horário definido pela emissora – ou seja, submetia-se ao efeito programático das grades de um canal de televisão –, não se submete mais a esta relação programática entre receptor e emissor. Do mesmo modo como não precisa mais se submeter à fisicalidade do cinema (de ter que se deslocar até a uma sala de cinema), nem ao seu efeito, igualmente programático, devido a uma grade específica e pré-definida de distribuição e exibição de conteúdo. O espectador pode escolher dia e hora para ver o filme, se ele estiver disponível em um banco de dados da Internet TV como a Netflix, por exemplo.

Outra relação que a Internet TV, e, conseqüentemente, a Netflix termina é a do conteúdo com os intervalos comerciais. No Brasil, ainda



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

hoje, a televisão de transmissão aberta e concedida pelo Governo Federal tem intervalos comerciais, durante a exibição de filmes provenientes do cinema e durante toda a sua programação (novelas, programas de variedades, noticiários, etc.), até mesmo os canais de TV a Cabo utilizam-se deste formato. Conforme afirma Arlindo Machado (2014), a programação televisual é frequentemente formatada em forma de blocos, cuja duração varia de acordo com cada modelo de televisão.

A Netflix assume essa “serialidade”, essa apresentação descontínua e fragmentada da televisão linear (considerada aqui como a forma de distribuição do audiovisual antes do streaming e do download de dados), porém não em blocos de programação com intervalos comerciais, e sim em episódios, quando se trata de séries da Internet TV.

Apesar de os engenheiros da Netflix Hunt e Uribe afirmarem que a plataforma está inventando a Internet TV (conforme demonstra a citação abaixo), isso não é verdade. Pois, a Netflix não inventou a internet, nem a tecnologia streaming ou de download de dados. A empresa se utiliza desses fatores já existentes, pode até tê-los aprimorados para torná-los ainda mais acessíveis e comerciáveis a um maior número de pessoas, para criar seu modelo de negócio (talvez o grande diferencial da Netflix, até o momento, frente a seus concorrentes, como Google Chrome, Youtube, Apple TV e Hulu, por exemplo). A Netflix, devido a seu modelo de negócio de sucesso, pode ter a possibilidade de estar consolidando este meio e criando uma linguagem própria a este meio, ainda que de forma incipiente.

Linguagem é a representação de uma cultura, e para Henry Jenkins (2014), vive-se atualmente a cultura da convergência sob a lógica econômica da “cultura do compartilhamento”, iniciada pelas possibilidades de interação entre meio e receptor oferecidas pela Web 2.0, no início da década de 2000, e evidenciada pelo surgimento e pela popularização das redes sociais, como o Facebook.

Dentro deste novo contexto cultural está se criando uma nova

estética, uma estética da convergência, e suas possibilidades de linguagens. A princípio a Internet TV utiliza-se da serialidade da TV linear, como a Netflix se refere à “antiga” TV programática, cuja principal herança é a narrativa seriada. De acordo com Arlindo Machado: “No caso específico das formas narrativas, o enredo é geralmente estruturado sob forma de capítulos ou episódios” (MACHADO, 2015, p. 83). Contudo, como foi verificado no estudo de caso da dissertação “Netflix e a estética do banco de dados” (2017), a Internet TV está criando duas novas linguagens próprias, advindas da estética da convergência.

CINEMA DO BANCO DE DADOS

Outra mídia nova que surgiu da convergência entre streaming e audiovisual é o Cinema de Banco de Dados. A substituição da película por dados, ou seja, a digitalização do cinema revolucionou a captação, produção, projeção e distribuição cinematográfica. Além da digitalização, o streaming e a internet também modificaram a forma de produção e distribuição cinematográficas. O digital tem proporcionado a criação de formas de visualização que se tornam a cada instante mais desenvolvidas e complexas. Não é só a televisão que serviços como a Netflix estão modificando. O Cinema do Banco de Dados surge da lógica e da estética que veem nos dados a forma mais sublime, fazendo surgir a Estética do Banco de Dados, conceito criado por Lev Manovich (2000), a partir da forma de organização da informação que se estabeleceu justamente com a digitalização da sociedade.

Considerando “dado” como uma sequência de símbolos quantificados e/ou quantificáveis, bancos de dados são formados por um conjunto destes arquivos que estão relacionados entre si, como coleções de dados organizados e que tenham alguma relação entre elas com o objetivo de trazer sentido a um montante de informações.

Um Cinema de Banco de Dados é aquele distribuído via tecnologia streaming (Netflix e Youtube, por exemplo) e que também é produ-



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

zido com uma estética de Banco de Dados (uso de imagens de arquivos, mistura de gêneros cinematográficos, e ritmos narrativos e de montagem cada vez mais acelerados e interconectados – influenciados pelas novas narrativas advindas das redes sociais – são alguns dos exemplos deste padrão estético). Após avaliarmos a Netflix em relação à sua distribuição (plataforma) e sua produção (conteúdo), em um estudo de caso para a realização da dissertação que origina este artigo, a seguir serão apresentadas duas linguagens expoentes e consequentes da convergência de mídias que está acontecendo entre a internet e o audiovisual, e que já são, mesmo que ainda timidamente, observadas nas produções da Netflix.

LINGUAGEM INTERATIVA

Um outro termo fundamental para a esta especulação de novas linguagens estéticas derivada da convergência estética da Internet TV e do Cinema de Banco de Dados é a Interatividade. Assim, vamos fazer um breve resumo do significado deste termo no presente texto. Interatividade: é uma comunicação recíproca; a possibilidade de interação entre indivíduos ou elementos de um sistema; na informática, é o grau de intervenção do utilizador no sistema informático através da introdução de dados e comandos, não é somente uma troca de comunicação, mas também geração de conteúdo.

Como propriedade, interatividade pode ser abordada como sendo um atributo da tecnologia. “Em uma perspectiva de longo prazo, o conceito de uso da interatividade para desenvolver nossa criatividade e nossa consciência é uma das avenidas mais promissoras para conduzir a uma nova estética da arte computacional interativa” (GRAU, 2007, p. 273).

Na sua interação com o imagético, a humanidade, com seu desejo por ilusão, fez nascer uma grande tradição – principalmente europeia – de espaços imagéticos de ilusão, encontrada em propriedades privadas

em pequenas cidades ou em villas, como os “afrescos da Villa Livia, em Prima Porta [Roma], de cerca de 20 a.C., ou os afrescos da sala gótica Chambre du Cerf [Sala do Cervo, no Palácio Papal de Avignon], e muitos outros exemplos de espaços de ilusão na Renascença” (GRAU, 2007, p. 18). Esses espaços de ilusão também ganharam importância no domínio público, “como evidencia o movimento Sacri Monti e os panoramas no teto das igrejas barrocas” (GRAU, 2007, p. 18).

Assim, muito antes de o computador existir, o homem já buscava na representação imagética a imersão na ilusão, ou seja, já buscava a realidade virtual, através da interação e imersão com o espaço e com as imagens. “Quando a tecnologia da realidade virtual explodiu ao público, no início da década de 1990, foi menos através de um sistema de computador revolucionário do que através de um grande florescimento da retórica”¹ (RYAN, 2001, p. 49, TN). Assim considerando Realidade Virtual (RV) como uma tecnologia de interface avançada entre um usuário e um sistema operacional, que tem como principal objetivo recriar ao máximo a sensação de realidade para um indivíduo, levando-o a adotar essa interação como uma de suas realidades temporais.

Lembrando que, muitas vezes, a realidade virtual é tida como um fenômeno totalmente novo, contudo, as primeiras manifestações para instalar um observador em um espaço imagético de ilusão, “não vieram com a invenção de realidades virtuais assistidas por computador. Pelo contrário, a realidade virtual faz parte do núcleo dos relacionamentos dos seres humanos com as imagens” (GRAU, 2007, p. 18).

As imagens em movimento, conseqüentemente, também buscam, ao longo de sua trajetória, tentativas de estabelecer uma nova relação com o espaço, ultrapassando “a projeção bidimensional da tela, a fim de intensificar seu efeito sugestivo sobre o público” (GRAU, 2007, p. 182). Em 1921, “Television” introduziu o filme 3D nos Estados Unidos.

Projeções com luzes coloridas, vistas com óculos de duas cores, criavam

¹ “When virtual reality technology burst into public view in the early 1990s, it was less through a revolutionary computer system than through a grand flourish of rhetoric”.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

impressões de espaço e profundidade. Mas, mesmo antes do advento do filme estéreo, “slides eram projetados em três dimensões. Com a lanterna mágica, essas imagens espalharam-se pelo mundo a partir do século XVII em diante” (GRAU, 2007, p. 182).

O desejo do cinema e da televisão de se moverem profundamente pela imagem é evidenciado na variedade de máquinas projetadas para montar e mover câmeras de fotos e vídeos fluidamente através do espaço. Além disso, a busca pelo espaço virtual e imersivo se manifesta em inúmeros efeitos digitais e vídeo-gráficos. Apesar de no espaço da produção o autor John Caldwell (2008) considerar já haver imersão nas imagens audiovisuais no campo da produção – com o uso da câmera Steadicam, por exemplo – (recurso utilizado pela Netflix em muitas de suas produções observadas para este estudo); no âmbito do usuário, em termos de imersão o que se vê na prática, na produção da internet, é o “boom” das imagens em 360°, utilizadas em algumas reportagens e em alguns documentários independentes, e também em publicações em redes sociais de conteúdo 360° produzido pelos próprios usuários. Sendo assim, até o momento, as imagens capturadas em 360° – que podem ser capturadas pelos usuários através de seus aparelhos celulares – estão relacionadas à realidade, e a fatos verídicos.

Na narração de sua obra *Parallel I*, Harun Farocki² faz uma referência implícita à “The Ontology of the Photographic Image” de André Bazin, ao dizer que assim como o advento do cinema libertou a pintura da tarefa de reproduzir a semelhança, é provável que o atual advento deste modo digital de apreensão de mundo permitirá ao cinema fazer outras coisas. “Esta libertação do cinema é comparável ao que aconteceu na história da modernidade, quando o objetivo da pintura não era mais retratar as posses de uma pessoa burguesa. Em uma espécie de analogia, o mesmo pode ser dito para o cinema” (FAROCKI in ALMEIDA et al. 2017,

² Harun Farocki (1944-2014) foi um artista e pensador alemão que se tornou um dos pilares da videoarte no cenário mundial, direcionando o foco de seu trabalho para o que entendeu como nova forma de construção da realidade –os videogames.

p. 113).

Ao longo de seu trabalho, Farocki não colocou o cinema contra os videogames e vice-versa. Pelo contrário, ele mostrou que “os jogos estão herdando uma certa ideia da criação do mundo pelo cinema” (BALSOM in ALMEIDA et al. 2017, p. 121). O presente trabalho se arrisca a sugerir que, assim como os games herdaram o realismo do cinema, este, por sua vez, está herdando a interação e a imersão proporcionadas pelos videogames.

É provável também que à medida em que forem incorporando cada vez mais a imersão e interatividade através da Realidade Virtual, possibilitando a “acionabilidade” das imagens, os filmes e conteúdos televisivos permitam também enquadramentos subjetivos, ainda pouco utilizados no cinema, e muito comuns nos videogames. Para Maxine Brown, idealizadora e desenvolvedora do sistema de colaboração remota SAGE (Scalable Amplified Group Environment), da Universidade de Illinois at Chicago (UIC), em entrevista ao LabCine, enquanto as pessoas tiverem que se adaptar à Realidade Virtual, usarem óculos ou dispositivos na cabeça essa tecnologia não será amplamente usada seja na educação, em pesquisas ou no entretenimento (campo da Netflix). Mas ela afirma que novas tecnologias já estão sendo pesquisadas, inclusive pelo laboratório de pesquisa que ela coordena – que estuda uma forma de visualização em 3D sem o uso dos óculos –, para tornar esta tecnologia cada vez mais “natural”.

A Netflix ainda não faz uso da Realidade Virtual em suas produções, mas já permite a interação na escolha e na visualização de seus conteúdos, considerando aqui interatividade como propriedade de um dispositivo, um atributo da tecnologia, “o processo de comunicação que ocorre entre humanos e software”³. Em 2017, a plataforma anunciou a produção de finais alternativos para seus conteúdos audiovisuais, ado-

³ “[...] is the communication process that takes place between humans and computer software” Disponível em: <<https://www.techopedia.com/definition/14429/interactivity>>.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

tando um novo formato interativo de histórias. O recurso permite que a narrativa mude de rumo durante um episódio, criando várias versões para o mesmo episódio.

A primeira série no formato é “Gato de Botas – Preso num Conto Épico”. Um episódio interativo da série tem dois finais e 13 pontos de escolha. O caminho mais curto para encerrar a história é de 18 minutos e o caminho mais longo leva cerca de 39 minutos. Esta é uma série de animação, o que pode ter facilitado o processo de produção, uma vez que, os programas com atores reais obrigam que estes filmem vários destinos alternativos com antecedência, permitindo que os assinantes escolham os rumos da história dentro das opções restritas oferecidas pela plataforma, mas aumentando tempo e custo de produção.

Para Carla Fisher, diretora de Inovação do Produto, em post publicado no blog da própria Netflix, o espaço de programação para crianças era um lugar natural para testar o novo recurso, uma vez que crianças desejam brincar com seus personagens favoritos e já estão inclinadas a interagirem com as telas de seus aparelhos. “O número de direções diferentes que podem surgir é provavelmente milhares”, afirma Carla Fischer, pois é permitido ao usuário, por exemplo, escolher entre duas histórias, para começar, e depois haverá mais escolhas para determinar o andamento da trama à medida que a série se desenrola. Esse formato interativo está disponível a assinantes de todos os planos da Netflix, desde que se tenha o dispositivo adequado. A segunda série neste formato foi “Buddy Thunderstruck: The Maybe Pile”, que estreou em julho de 2017, igualmente uma série de animação voltada para crianças.

A novidade, entretanto, ainda não tem previsão para ser lançada nos programas destinados ao público mais velho. Segundo a empresa, eles desenvolveram o sistema porque os mais novos já têm certa tendência a brincar com os personagens dos desenhos, tocando na tela e tentando conversar com quem está do outro lado. “Fizemos uma extensa pesquisa e falamos com muitas crianças e pais, coletando dados para

entender melhor se isso é algo de que iriam gostar”, assegura Carla Engelbrecht Fisher, diretora de inovação de produtos da Netflix em comunicado oficial.

Segundo ela, as famílias gostaram da ideia de ver as crianças tomando decisões e dirigindo as cenas, mas, além disso, os dados coletados a partir das interações também servirão para a empresa. Pode-se dizer que “Gato de Botas – Preso num Conto Épico” é um dos primeiros exemplos de uma narrativa, com finalidade comercial, da indústria da imagem, a tomar emprestado a interatividade dos games, com foco justamente no público infantil que está acostumado a “jogar”, a interagir com a imagem.

Se as imagens em movimento sempre buscaram, ao longo de sua trajetória, tentativas de estabelecer uma nova relação com o espaço, iniciou-se o ensaio dessa possibilidade no audiovisual comercial com a opção de “espelhamento” das imagens em diferentes telas, que a tecnologia Netflix permite, o que mudou a relação das imagens com o espaço. Um usuário não precisa mais ficar estático à frente de um aparelho de TV. Ele pode agora literalmente carregar seu conteúdo audiovisual para onde quiser, desde que tenha em mãos um celular, por exemplo.

A plataforma Netflix está seguindo um novo padrão de visualização que está se estabelecendo na sociedade computadorizada em relação à distribuição do audiovisual: não é programática, nem estática (se pode assistir de onde quiser, de diversos dispositivos conectados à internet, inclusive podendo continuar a assistir, no celular a caminho do trabalho, no mesmo ponto de onde se tiver parado de assistir um filme ou série da televisão de casa, por exemplo). O próprio fato de a imagem ter passado a ser expandida em mais de uma tela ao mesmo tempo é um fato tecnológico que permite o desenvolvimento de linguagens ainda não explorado.

Por mais que a Netflix em termos de linguagem de câmera não tenha ainda sequer aproveitado como recurso a imagem em 360°, facil-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

mente capturada por um celular atualmente, por mais que os recursos técnicos de distribuição da Internet TV e, conseqüentemente, da Netflix ainda não tenham sido devidamente aproveitados pelas produções Netflix; ao apresentar “Gato de Botas – Preso num Conto Épico”, mesmo com as opções narrativas finitas e bem restritas, e o usuário limitado aos desfechos que a empresa previamente escolheu, a empresa apresenta sim uma nova forma narrativa, uma linguagem interativa até então não vista no mercado audiovisual comercial.

A interatividade em “Gato de Botas – Preso Num Conto Épico” poder ser ilusória por ser limitada e previamente definida pela empresa Netflix, mas toda imagem não é também ilusória? Não é justamente a ilusão que o homem sempre busca nas imagens de uma narrativa ficcional? Portanto, a Netflix possibilita através da Internet TV uma nova relação entre o antes espectador que agora passa a ser usuário da imagem, podendo interagir espacialmente e narrativamente com a fonte necessária da ilusão humana, para ter um respiro frente a realidades muitas vezes sufocantes.

A LINGUAGEM ALGORÍTMICA

A Matemática tem um notável potencial de revelação de estruturas e padrões que nos permitem compreender o mundo que nos rodeia. Permite criar conceitos, “e dá também a possibilidade de comunicar esses sonhos de forma clara e não ambígua. E é justamente esta capacidade de enriquecer o imaginário, de forma estruturada”⁴, que tem atraído de novo muitos criadores de Arte e tem influenciado até correntes artísticas contemporâneas. Como a história demonstra, a Matemática evoluiu muitas vezes por motivações de ordem estética. “Como dizia Aristóteles ‘Os filósofos que afirmam que a Matemática não tem nada a ver com a Estética, estão seguramente errados. A Beleza é de fato o objeto principal do raciocínio e das demonstrações matemáticas’”⁵, e o célebre matemático

⁴ Citação retirada do site do Centro de Matemática, da Universidade do Porto. Disponível em: <<http://cmup.fc.up.pt/cmup/arte/>>.

⁵ Idem.

Godfrey Harold Hardy afirmava que “O matemático, tal como o pintor ou o poeta, é um criador de padrões. Um pintor faz padrões com formas e cores, um poeta com palavras e o matemático com ideias [...]”⁶.

Do universo matemático, o que interessa ao presente trabalho é um método específico da matemática e, conseqüentemente, da informática: o algoritmo. “Um software é um conjunto de algoritmos, que são seqüências de etapas articuladas que produzem a solução de diversos problemas. O algoritmo é um procedimento sequenciado que leva o computador ao cumprimento de uma tarefa” (BILLA, 2016). A Netflix utiliza-se justamente de algoritmos para recomendar conteúdos a seus usuários.

Para McDonald e Smith-Rowsey (2016), esses nascentes modos de produção, exibição e consumo de conteúdo audiovisual “levantam e intrigam um conjunto de questões: uma categoria indescritível como o ‘gosto’ pode ser traduzida em uma fórmula empírica e baseada em matemática?” (McDONALD, SMITH-ROWSEY, 2016, p. 82, tradução nossa). Eles também questionam de que forma um sistema baseado em algoritmos pode substituir o especialista cultural ou o mediador. O capital simbólico que antes era concentrado na mão de um crítico de cinema de determinado veículo de comunicação, por exemplo, que recomendava determinado filme a um amplo público, está sendo transferido para os algoritmos. Ou seja, sistemas de recomendações culturais sempre existiram no sistema capitalista, mas nunca foram tão precisos e eficientes em conhecer as preferências de consumo de seu público-alvo.

Pois, acertando ou não, o fato é que esse sistema de recomendação de visualização não é utilizado apenas pela Netflix, mas por todos, ou quase todos, os serviços de streaming e redes sociais, como Youtube, Vimeo, Facebook, Instagram, apenas citando os mais populares. Isso significa que aquilo que as pessoas estão visualizando está sendo sugerido o tempo inteiro. O padrão estético de um indivíduo está sendo induzido e direcionado sempre a um mesmo estilo, considerado ideal

⁶ Ibid.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

para ela. O algoritmo pode ser considerado o novo detentor de “capital simbólico” (BOURDIEU, 2005) que valida e consagra bens culturais de uma forma aparentemente personalizada, mas que na verdade é direcionada a um grupo semelhante de perfis de consumo.

Por outro lado, os algoritmos de recomendação servem para as empresas conhecerem como nunca o gosto de seus usuários e produzir conteúdos que lhes agradem (como veremos a seguir no primeiro capítulo, há uma forte especulação sobre o sucesso de “Stranger Things” da Netflix e o uso feito pela empresa sobre os dados de seus usuários na produção desta série); o que, de certa forma, estaria também criando uma nova linguagem de produção personalizada, chamada aqui de “Linguagem Algorítmica”.

“Isso, por sua vez, levará ao [...] exame do conjunto de algoritmos proprietários que a Netflix chama de Cinemath, bem como os perigos e as perspectivas de modelar as preferências culturais em métodos como a apuração de dados e filtragem colaborativa”⁷ (McDONALD, SMITH-ROWSEY, 2016, p. 81, TN). Segundo estes mesmos autores, com base no acesso, até então sem precedentes, da Netflix aos hábitos de visualização de milhões de assinantes em todo o mundo, o Cinemath faz escolhas informadas com base nos metadados que o sistema coleta e analisa. Assim, toda vez que um usuário acessa um conteúdo da Netflix, está ensinando ao Cinemath o que gosta de assistir e quando gosta de assistir à plataforma.

O streaming, e o grande banco de dados que está sendo considerada a internet no presente trabalho, podem criar uma sensação de livre escolha, e de infinitas opções, mas, na prática isso não passa de uma utopia, já que os algoritmos estão fazendo essas escolhas de acordo com o perfil analisado de cada usuário da rede. Este mecanismo de personalização, e de captação de dados por parte do provedor de um conteúdo,

⁷ “This, in turn, will lead to a careful examination of the proprietary set of algorithms Netflix calls ‘Cinemath’, as well as the dangers and prospects of shaping cultural preferences on methods such as data mining and collaborative filtering”.

está longe de ser transparente ou mesmo conhecido pela maioria dos usuários dos serviços digitais e das redes sociais, na verdade “a maioria dos usuários nem está ciente do fato de seus hábitos de visualização estarem sendo constantemente documentados, ou não consegue rastrear o acesso, e compreender as inúmeras maneiras pelas quais suas ações estão sendo traduzidas em recomendações”⁸ (McDONALD, SMITH-ROWSEY, 2016, p. 87, TN). Tem-se um serviço aparentemente gratuito, como o Google, por exemplo, mas que na verdade o preço a ser pago são as informações sobre cada usuário.

No caso da Netflix, além de se pagar pelo serviço, também se paga o preço das informações coletadas e “a interface do usuário é projetada para fornecer aos assinantes a ilusão de escolhas infinitas, obscurecendo o fato de que a biblioteca de conteúdo do site muda constantemente devido a acordos de licenciamento vencidos”, (McDONALD, SMITH-ROWSEY, 2016, p. 87, TN). Talvez esta afirmação não seja assim tão enfática, já que os engenheiros Hunt e Uribe admitem em seu artigo de 2015 que a Netflix colhe dados sobre os hábitos de visualização em seu sistema.

Para McDonald e Smith-Rowsey; “A lógica e os pressupostos subjacentes em que o código se baseia permanecem inacessíveis. Embora o hardware seja irrepreensível por design devido à estrutura ‘caixa preta’ da maioria dos produtos eletrônicos”⁹ (McDONALD, SMITH-ROWSEY, 2016, p. 92, TN). Para estes pesquisadores o fato de os critérios do Cinemath (lembrando que este é o nome usado pela empresa ao seu sistema de recomendação) permanecerem “escondidos” serve para sustentar ainda mais o mito de personalização da plataforma Netflix.

Seguindo afirmação desses dois autores “O sistema de recomendação funciona menos como um expert - alguém com uma sensibilidade

⁸ “[...] most users are either unaware of the fact that their viewing habits are being constantly documented, or are unable to trace access, and understand the numerous ways in which their actions are being translated into recommendations”.

⁹ “The logic and underlying assumptions on which the code is based mostly remain inaccessible. While the hardware is unrepairable by design due to the ‘black box’ structure of most electronic products [...]”.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

estética ou artística única - e mais como um censor, que constantemente redefine as obras dentro do nosso domínio de acesso”¹⁰ (McDONALD, SMITH-ROWSEY, 2016, p. 93, TN). É, no entanto, uma censura disfarçada; a página inicial do serviço Netflix é projetada para nos proporcionar a ilusão de que nossas opções de entretenimento são infinitas

Isso, de acordo com McDonald e Smith-Rowsey (2016, p. 160) pode estar criando uma “bolha de um padrão estético”, uma linguagem alinhada somente com o que os usuários demonstram querer ver, diminuindo ainda mais as possibilidades de linguagens que instiguem o padrão estético dos usuários do mercado audiovisual. A linguagem algorítmica, com a constante coleta de dados sobre a visualização dos usuários está padronizando e consolidando ainda mais linguagens já conhecidas e apreciadas pelo grande público do mercado audiovisual. Se por um lado, a linguagem interativa pode demonstrar uma inovação na produção audiovisual comercial, por outro, a algorítmica pode dificultar o surgimento de novas linguagens audiovisuais, pois, o mercado audiovisual receia inovar e não acertar nas inovações devido à perda ou diminuição de seu lucro.

Ainda que incipientes, essas duas linguagens apontadas como novas possibilidades de produção audiovisual demonstram que já há mudanças no fazer de um conteúdo audiovisual distribuído pela Internet TV e pelo Cinema de Banco de Dados. Assim, da mesma forma que aconteceu com o surgimento do cinema e da televisão, segundo McDonald e Smith-Rowsey (2016), meios então “novos” de distribuição de audiovisual quando surgiram e que também criaram novas linguagens para as imagens em movimento e o áudio, atualmente a Internet TV igualmente demonstra, conforme o estudo de caso realizado nesta pesquisa, estar fazendo a convergência de linguagens, resultado da convergência de meios entre internet e TV, e internet e cinema. Pois, a Netflix não é apenas capaz de desenvolver

um modelo de negócio de sucesso na distribuição de dados audiovisuais,
¹⁰ “The recommendation system functions less as an expert—someone with a unique aesthetic or artistic sensibility—and more as a censor, who constantly redefines the works within our realm of access. It is, however, censorship in disguise; the service’s homepage is designed to provide us with the illusion that our entertainment options are endless.”

como também capaz de desenvolver, ainda que de forma incipiente, novas possibilidades narrativas para o conteúdo audiovisual.

Ainda que a presente pesquisa considere que o atual maior serviço de streaming esteja criando linguagens próprias para as novas mídias via streaming, é provável que a linguagem da Internet TV não surja apenas das produções Netflix. Afinal, a linguagem televisiva não foi criada por um único veículo, não é exclusividade de um canal, mas sim o somatório de criações e contribuições pelo mundo (com influências mais fortes de algumas regiões, é verdade). O cinema também consolidou e inovou sua linguagem com o trabalho de diversos diretores e diferentes processos de criação. Outros bancos de dados, como Amazon, Hulu, Google Chrome, etc. podem também participar desse universo de contaminação de bancos de dados e produzir conteúdos mais interativos ou algorítmicamente mais ousados.

Portanto, estas novas linguagens da Estética da Convergência não serão criadas exclusivamente pela Netflix, mas por todos aqueles que participarem da criação da Internet TV e para o Cinema de Banco de Dados e suas possibilidades via streaming.

REFERENCIA

PRATES, Helena Zanella. Netflix e a Estética do Banco de Dados. 2017, 107 f. Dissertação (Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo/Brasil. Disponível em: <<http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/3460>> .



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

ARTE, ENCANTAMENTO E SUBMISSÃO

ANDREY ALBUQUERQUE MENDONÇA / HESS GRIGOROWITSCHS

 **VÍDEO**

RESUMO

Refletir, pensar de forma livre, é um desafio nos dias que vivemos. Filosoficamente, a hermenêutica é a arte de interpretar. Todavia, quando a interpretação torna-se dogmática e engessada, aprisionada no tempo/espaço, sob os olhos vigilantes do patrulhamento ideológico, esvazia-se de seu caráter libertário, característica da arte segundo Nietzsche, transformando-se, como na obra de George Orwell 1984, instrumento de dominação. O poder da arte de comunicar a realidade e a fantasia, transitar entre os estados real e onírico, desenvolvendo a capacidade crítica é objeto desse artigo a partir da leitura e interpretação dos autores e obras citadas como proposta do resgate de uma visão libertadora do mundo e da vida.

INTRODUÇÃO

Foucault (2014) traz um conceito importante no estudo da interação entre o indivíduo e uma forma de controle vigilante. O Panóptico funciona originalmente como uma estrutura utilizada em sistemas penitenciários que visa manter os encarcerados sob controle constante. As celas

devem formar um anel em torno de uma grande torre central, na qual através de largas janelas, sentinelas podem vigiar os presos. Muros laterais impedem que os presos vejam uns aos outros, enquanto sabem que estão sendo vigiados pelos fiscais. No entanto, a luminosidade faz com que não seja possível ver o interior da torre de vigília, de modo que é impossível saber quando as sentinelas estão de fato a seus postos ou quando não estão. Esse sentimento de dúvida é justamente a garantia da ordem, pois uma eventual vontade de se rebelar é reprimida pelo medo de haver, exatamente naquele momento, alguém observando o potencial rebelde.

Nos tempos de hoje, é normal que os indivíduos passem grande parte de seus dias conectados à internet e ligados a uma ou várias redes sociais. Assim, analisar o comportamento e fatores que impactam no cotidiano do mundo virtual torna-se parcela importante da análise do comportamento do ser humano do século XXI. Analogias com o conceito do Panóptico são bastante utilizadas em análises que tratam em alguma instância do controle de indivíduos, e elas podem ser utilizadas neste contexto. O ser humano sempre apresentou vontade de pertencer a um grupo ou organização social, e as relações virtuais trouxeram novos graus de complexidade a essa dinâmica. No ambiente virtual, criaram-se novas formas de interação entre um grupo e um indivíduo. Ao mesmo tempo em que existem inúmeros nichos sociais, muitas vezes anônimos aos olhos daqueles que não fazem parte dele, os indivíduos apresentam grande interesse quanto a quais hábitos, comportamentos e interações sociais seus conhecidos mantêm. No mundo virtual, no que diz respeito às interações interpessoais, os indivíduos exercem ao mesmo tempo a figura do vigilante panóptico e do vigiado - enquanto se preocupam em manter a aparência da persona que fora assumida no mundo virtual, estão sempre atentos quanto aos outros estarem ou não mantendo seu comportamento alinhado ao grupo social com o qual se identificam publicamente.

Ao tratarmos dessa interação entre o indivíduo e o grupo o qual ele almeja participar, chegamos a uma relação complexa, principalmente



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

quando analisamos as motivações do indivíduo. Para pertencer, ele se submete a contratos sociais e regras informais de acordo com o padrão social e de consumo almejado. O indivíduo busca se adequar para pertencer a um padrão que, em última instância, é inalcançável por definição. Isso ocorre pelo fato deste padrão social e de consumo ter sido concebido justamente para ser inalcançável, mantendo assim os indivíduos continuamente em perseguição à essa condição. Nunca se tem o bastante para se adequar ao tipo ideal fictício estabelecido por aquele grupo.

Há uma alternativa que pode parecer mais simples e menos tortuosa. Por qual razão alguém escolheria perseguir de forma infundável um padrão de consumo apenas para se sentir pertencente, se poderia como alternativa não se submeter a padrão algum, poupando assim recursos como tempo, esforço emocional e capacidade financeira? Segundo Étienne de La Boétie (2015), os indivíduos aceitam serem submetidos ou por hábito ou por medo. Em ambos os casos, tal relação submissa só acontece porque os subjugados, ao aceitarem sua condição, legitimam o poder de quem os controla. Vemos que, nessa análise, o mercado e os padrões por ele impostos assumem um papel análogo ao de um tirano, que controla direta ou indiretamente as atitudes e o comportamento em geral dos indivíduos. Poderia ser esperado que, se o mercado exerce um papel aparentemente injusto e unilateral, os indivíduos lutassem contra a necessidade de seguir tais padrões. Entretanto o que se vê é o contrário. Sobre esta constatação, de La Boétie diz:

Por enquanto, gostaria somente de entender como tantos homens, tantos burgos, tantas cidades e tantas nações suportam às vezes um tirano só, que não tem mais poder que o que lhe dão, que só pode prejudicá-los enquanto quiserem suportá-lo, e que só pode fazer-lhes mal se eles preferirem tolerá-lo a contradizê-lo. Coisa realmente admirável, porém tão comum, que deve causar mais lástima do que espanto, ver um

milhão de homens servir miseravelmente e dobrar a cabeça sob o jugo, não que sejam obrigados a isso por uma força que se imponha, mas por que ficam fascinados e por assim dizer enfeitiçados somente pelo nome de um, que não deveriam temer, pois ele é um só, nem amar, pois é desumano e cruel com todos. (DE LA BOÉTIE, 2015, p. 32)

A indagação do autor quanto aos regimes totalitários de sua época pode ser partilhada conosco, no contexto citado anteriormente. O padrão inalcançável gera insatisfação ao não ser obtido, mas também desperta insegurança na possibilidade do indivíduo não se sujeitar a ele. Este indivíduo tem não somente a motivação interna de buscar pertencimento na falácia de que vai viver uma vida melhor se aceitar se submeter ao subjugo dos padrões, como também sente-se ameaçado pelo olhar crítico de seus colegas de convívio social, que estão permanentemente (ou ao menos é o efeito causado pelo panoptismo) observando-o a fim de descobrir se este tem conseguido se encaixar ou não nos tais padrões.

No exercício do papel de subjugo, o indivíduo acaba tolhendo o próprio senso de individualidade, por acreditar que este é menos valioso do que fazer aparentemente parte de determinado grupo. Entretanto, adotar um comportamento moldado pelas práticas capitalistas de compra de um estilo de vida anula instantaneamente as condições reais de liberdade e direitos individuais, pois “A liberdade e a democracia só são possíveis quando a vontade resoluta de uma nação, de não permitir que a governem como carneiros, surge prematuramente.” (WEBER, 1982, p. 50). Esse comportamento é entendido por Marx como uma tendência natural do homem se alienar, dada a necessidade de existir socialmente. Uma questão justamente a ser discutida é como a sociedade lida com tal tendência à alienação (MÉSZÁROS, 2006, p. 158). Embora o indivíduo acredite que ele está se tornando parte de algo maior e assim se tornan-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

do mais importante, o que acontece é o inverso. O indivíduo torna-se apenas um número, um mero comprador daquele estilo de vida ilusório e perde o senso de coletivo (e conseqüentemente perde também a noção da força que poderia ter) Segundo o autor, essa forma de alienação faz com que os indivíduos se fechem em cápsulas solitárias, influenciadas pelo consumo hedônico que visa sanar apenas necessidades superficiais e manter tudo sob controle do sistema e do mercado.

A roda do capitalismo de mercado está presente no mundo virtual, e influencia todos os usuários de redes sociais, em maior ou menor medida. Cria-se assim um ciclo vicioso de consumo, que também pode ser visto em diversos outros campos que não o da internet: a entrega dos indivíduos ao subjugo da ilusão de pertencimento a um grupo visando segurança e aceitação gera dependência contínua. O indivíduo deixa de se sentir parte se parar de consumir, e assim continua indefinidamente. Por ver que muitos agem dessa forma, os que ainda não aderiram a algum desses nichos virtuais sentem-se marginalizados, e assim surgem mais incentivos para que estes busquem adesão o quanto antes. Por mais que haja alguém descontente com a situação, o medo do julgamento de outrem e de um possível isolamento coíbe a vontade da mudança, seja repentina ou gradativa. Análoga a essa situação, encarnando no mercado a figura de um tirano, é o caso de que:

O fogo de uma pequena fâsca cresce e vai aumentando sempre e, quanto mais lenha encontra, mais está disposto a queimar. Não é preciso jogar água para apagá-lo, basta não colocar mais lenha, e ele, não tendo mais o que consumir, acaba se extinguindo por si mesmo, fica sem força e não é mais fogo. Do mesmo modo, os tiranos, quanto mais pilham mais exigem. (...) Mas basta não lhes dar nada e não lhes obedecer, sem combatê-los ou atacá-los, e eles ficam nus e são derrotados, e não são mais nada, assim como o ramo

que, não tendo mais sumo nem alimento em sua raiz, seca e morre. (DE LA BOÉTIE, 2015, p. 37)

Segundo este pensamento, bastaria que os indivíduos simplesmente não mais permitissem ter seu comportamento ditado pelos padrões impostos pelo mercado para que essa ditadura cessasse. Ao deixar de buscar adequar-se a determinado grupo ou estilo de vida, estes se enfraqueceriam gradativamente. Contudo, este não é o movimento que vemos acontecendo. Pelo contrário, o que se nota é o gradativo crescimento da força desses comportamentos no ambiente virtual.

Tendo ciência dessa estrutura de poder de influência, o mercado age a fim de cada vez conseguir extrair mais lucros e benefícios dessa vontade tóxica de pertencimento. Uma das óticas sob as quais podemos fazer essa reflexão é a questão da produção artística e cultural. Por justamente saber do quão apáticos os indivíduos se tornaram, o uso da indústria cultural no sentido de Adorno e Horkheimer é amplamente aproveitado pelo mercado. Se a arte geralmente tem motivações como crítica, reflexão e expressão, a indústria cultural opta por trocar boa parte destes valores por lucratividade. O que temos aqui é, portanto, um cenário de comportamento que incentiva ainda mais tais práticas da mercantilização da arte.

A submissão do indivíduo reflete-se diretamente na submissão da arte. Por mais que um artista tenha como suas reais motivações a expressão de uma crítica ou reflexão, e por mais que essa mensagem devesse ter relevância naquele contexto, via de regra é só ao se adequar aos padrões de consumo artístico impostos pelo sistema que essa arte terá chances reais de atingir seu potencial público. Assim, o artista se vê por vezes obrigado a repensar na forma, linguagem, teor crítico e reflexivo e público alvo em prol de visibilidade. Ainda, neste cenário de compartimentalização de gostos e comportamentos, este artista terá que disputar espaço, de forma bastante desigual, com grandes produções do



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

mercado travestidas de arte, que tendem a apenas manter a apatia e a alienação do público com seu entretenimento facilmente consumível.

A produção de arte e cultura no seu aspecto mais básico acaba sendo também o aspecto mais inocente e menos efetivo. Ela disputa espaço e visibilidade com agentes de muito mais poder para buscar atingir um público de letargia crítica e alienação no consumo, tendo assim um duplo esforço a ser feito. Essa estrutura de poder não apenas traz malefícios aos indivíduos que vivem num subjuogo intelectual e comportamental, mas também aos que buscam em alguma instância combatê-la através da produção artística, que perde voz e influência. Como em toda estrutura de poder acintosamente desequilibrada, são poucos no topo de uma pirâmide que se beneficiam às custas de muitos de uma base que os sustenta.

ENCANTAMENTO E SUBMISSÃO

Segundo Castells, “comunicação é o processo de compartilhar significado pela troca de informações” (2013, p. 11). Desta maneira, o ato da comunicação se desdobra no encontro com as mais variadas esferas do mundo, a sociedade e o indivíduo, o público e o privado e, atualmente, as realidades objetiva e virtual. Nesse processo, o sentido e o significado não mais dependem exclusivamente do instrumento hermenêutico instalados em nosso aparelho cognitivo, mas também do condicionamento do ambiente onde a comunicação ocorre.

Sendo assim, os meios de comunicação alçaram uma grande importância, especialmente a partir das revoluções apontadas pelos estudiosos canadenses Innis e McLuhan. A primeira seria o advento da imprensa que possibilitou o acesso aos escritos, antes de posse dos intelectuais e, mais próximo historicamente de nós revolução audiovisual com o advento dos meios de comunicação de massa, entre os quais, a internet que possibilitou a criação das redes sociais (RÜDIGER, 2011, p. 122, 123).

Tal mudança no campo da informação alterou significativamente os processos de comunicação, pois o meio e a mensagem, “claramente” definidos pela modernidade dentro dos limites da razão fosse esta cartesiana ou kantiana, tonara-se difusa num mundo globalizado onde os signos e seus significados ganham a cada dia contornos e nuances diferentes, pois “a concretização do signo verbal – a palavra – está na dinâmica da vida social” (BACCEGA, 2011, p. 35).

Nesse universo plural, multicultural e globalizado, o desafio de analisar os processos comunicacionais é gigante. A expressão cunhada por Martin-Barbero “topografia movediça” nos remete à imagem do terreno arenoso o qual aguarda os pesquisadores da comunicação. Montar um mapa, uma cartografia cognitiva, segundo o autor, tem sido objeto recorrente de disputas no meio acadêmico, pois em tempos de relativismo conceitual “a cartografia não pode representar fronteiras estabelecidas. Os mapas cognitivos chegam hoje a outras figuras, desprovidos de fronteiras que unem que se desagregam e se interconectam”. (2004, p. 13)

O que busco com esse mapa é reconhecer que os meios de comunicação constituem hoje um marco chave de condensação, de intersecção de múltiplas redes de poder de produção cultural, mas também, alertar, ao mesmo tempo, contra o pensamento único que legitima a ideia de que a tecnologia hoje é o grande mediador entre as pessoas e o mundo (MARTIN-BARBEIRO, 2004 p, 197).

Após o aporte teórico apresentado, nos voltamos ao universo da cibercultura, mais especificamente, das redes sociais. Aqui, se estabelece um território pantanoso no qual inúmeros pesquisadores têm se aventurado e desenvolvido visões antitéticas – otimistas e pessimistas, paradisíacas e apocalípticas – o que se nos apresenta como natural, diante de um fenômeno relativamente novo e mutante diante de nossos olhos. En-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

tre esses desbravadores dos territórios virtuais estão Piérre Levy, André Lemos, Paula Sibilia, Erick Felinto, Zygmunt Bauman, Francisco Rüdiger, Lucia Santaella, entre tantos outros.

Pensadores do contemporâneo, estes têm se debruçado sobre a comunicação na era virtual, as relações humanas, novas identidades e o papel da arte no mundo contemporâneo permeada pela virtualidade. Precisamente aqui, chegamos ao nosso objetivo nesse artigo, as relações de encantamento e submissão que a arte, em suas mais densas e variadas formas, produz diariamente, não apenas enquanto objeto de pesquisa, mas nas relações humanas num mundo hiperconectado. Relações que se transmutam numa velocidade tal que, enquanto formulam-se teorias, estas parecem não dar conta da vastidão e complexidade do fenômeno.

Ao falarmos sobre o encantamento com a tecnologia, não podemos passar incólumes a Weber (2004) e o conceito de desencantamento, fundamental para compreender sua “ética protestante e o espírito do capitalismo”. Embora a expressão só tenha aparecido na obra revisada em 1920, ele expressa cirurgicamente o “espírito da época”, a passagem de um mundo encantado, sobrenatural e místico, para uma nova era científico-racional, na qual não apenas as explicações sobre a realidade seriam dadas pela ciência, mas onde a própria ética e, por conseguinte, a moral, seriam baseadas em princípios racionais – como “profetizara” Kant ao final do séc. XVIII.

Todavia, o mundo desencantado de Weber não sobreviveria durante muito tempo. A evolução da ciência, ao invés de produzir uma sociedade racional, como fora pensado no iluminismo clássico, legou a evolução tecnológica (com toda sua idiosincrasia) e, juntamente, a revolução cultural que juntas, desencadearam um processo de mutação das relações humanas, da comunicação e dos meios e modos de produção. Ao expor essa torrente cultural que resvalou em praticamente todos os cantos do planeta, especialmente a partir do fenômeno da globalização, o sociólogo brasileiro Antonio Pierucci tomou como exemplo a religião.

Esta, cujo deus estaria morto e suas práticas seriam abolidas pela avalanche secular da modernidade, ressurgiu com toda força no séc. XXI – não apenas as religiões tradicionais, mas formas híbridas de espiritualidade dos mais variados matizes – reencantando o mundo weberiano (PIERUCCI, 2004).

Se as mais diversas esferas da cultura foram, de certa maneira, reencantadas na contemporaneidade, nessa perspectiva, a arte também o fora. Sob o domínio da estética, a arte (mas poderíamos usar a palavra no plural, as artes), desde Adorno e Horkheimer em sua crítica à massificação desencadeada pelos meios de comunicação, encontra-se num eterno espiral dialético.

Nesse sentido, a essência da experiência estética não é uma atualização transitória que manifesta uma pura consciência histórica, mas a manifestação de um ser que se atualiza de forma multifocal, multiperspectivista e heterárquica. Portanto, é fundamental não criarmos sobre a experiência estética nenhuma perspectiva que pretenda o imediatismo da classificação científico-positivista, mas que aborde a historicidade dialógica de todo processo de compreensão (SLOTERDIJK apud BAIRON, 2010).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desta feita, instala-se, em nosso tempo, uma irrupção da arte enquanto experiência estética do mundo, aberta à sensibilidade dos artífices e dos apreciadores e, ao mesmo tempo, numa avalanche desencadeada pela virtualidade, a massificação, sem retorno, que parece banalizar o sentido que a arte lega à vida cotidiana. Nosso mundo inflacionado pelo capital selvagem que a tudo corrói e destrói, se apequena quando os movimentos de resistência e a beleza artística se transmutam em artefatos do hedonismo consumista.



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Temos, ao nosso ver, um grande desafio pela frente. O de retomar o elemento dionisíaco, em termos nietzschianos, da arte. Seu Eros, isto é, sua capacidade de nos arrebatarmos, seja pela beleza trágica, seja por desnudar a realidade diante de nossos olhos. O retorno do affectus, do impacto causado por uma obra, seja ela uma peça teatral, a dança, a pintura, a escultura, o cinema, o corpo, os sentidos mais íntimos do humano – que agora se embotam na sociedade da hiperinformação.

Temos muito, mas nada possuímos. É como a sociedade contemporânea se sente, mergulhada no vazio niilista. Nesse tempo de angústia e desespero, precisamos, mais do que nunca, da arte para nos resgatar, ou ainda, como fora para Schopenhauer na metade do séc. XIX, o elemento que transcende a existência e a realidade, nos elevando a lugares que a tecnologia mais avançada nunca poderá nos alcançar.

REFERÊNCIAS

- DE LA BOÉTIE, Étienne. Discurso da servidão voluntária. São Paulo: Martin Claret, 2015.
- FOUCAULT, Michel; Vigiar e Punir. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014.
- MÉSZÁROS, István. A Teoria da Alienação em Marx. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006. 296 p.
- PIERUCCI, Antonio Flávio. O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito. São Paulo: Editora 34, 2004
- WEBER, Max. A ética protestante e o “espírito” do capitalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

O VALOR DA OBRA DE ARTE NA ERA DIGITAL: DO GESTO GRÁFICO AO PIXEL

HUGO DANIEL RIZOLLI MOREIRA

 **VÍDEO**

RESUMO

Se na obra de arte tradicional, as representações humanas e plásticas do próprio artista aparecem materializadas na imagem, na expressão integral do artista revelada por tela e tinta, na cultura das possibilidades digitais que a sociedade contemporânea nos oferece, essa relação artista-imagem desconecta-se da reprodução integral do ser humano no bastidor ou suporte, e passa a ser representada por fragmentos, pedaços ou nuances do criador agora sistematizados no suporte digital.

Com o advento da tecnologia, softwares e possibilidades digitais penetram na esfera da arte pelas inevitáveis estéticas do mundo contemporâneo, desvendando caminhos que podem resignificar os caminhos das linguagens artísticas, nas conexões entre artistas e sociedade, possibilitando o desenvolvimento da sensibilidade e da crítica pela arte e pela cultura, por meio das tecnoimagens.

As imagens tradicionais são produzidas por homens, as tecnoimagens por aparelhos. Estamos diante de uma ruptura: agora o gesto de codificar e decodificar imagens se afastam da esfera da escrita, das tintas e dos pincéis. Dessa forma, despontam artistas contemporâneos como Wilton Azevedo, que possui em seu percurso artístico dois tempos distintos, um gráfico e outro digital, inserido na cultura e nos processos digitais de criação artística, na obra de arte agora representada no suporte tecnológico, na tela do computador. A partir de então, estamos diante dos desafios e possibilidades que legitimem a “obra de arte digital” e seus desdobramentos para que não se transformem em obstáculos, mas agentes de conexão entre o ambiente de criação e o universo artístico, nos encadeamentos homem-máquina, cada vez mais recorrentes com a linguagem digital, resultante desses novos códigos e interpretações que materializados pelo artista desdobram-se em consequências e caminhos inevitáveis para a compreensão do futuro da arte, da cultura e das humanidades digitais.

Palavras-chave: Arte digital; códigos da arte; desenho; suportes da arte.

Se na obra de arte tradicional, as representações humanas e plásticas do próprio artista aparecem materializadas na imagem, na expressão integral do artista revelada por tela e tinta, na cultura das possibilidades digitais que a sociedade contemporânea nos oferece, essa relação artista-imagem desconecta-se da reprodução integral do ser humano, no bastidor ou suporte, e passa a ser representada por fragmentos, pedaços ou nuances do criador agora sistematizados no suporte digital.

Com o advento da tecnologia, softwares e possibilidades digitais penetram na esfera da arte pelas inevitáveis estéticas do mundo contemporâneo, desvendando percursos que podem resignificar os caminhos das linguagens artísticas, nas conexões entre artistas e sociedade, possibilitando o desenvolvimento da sensibilidade e da crítica pela arte e pela cultura, por meio das tecnoimagens.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

No processo de comitência do Renascimento, onde igreja e governantes contratavam o artista e sua produção a seus interesses, fossem eles religiosos ou governamentais, estabelecendo a estrutura e os campos da produção artística, onde pintura e esculturas ganharam status e referência no sistema da arte, o século XX inicia um processo de transformação do objeto artístico de diversas maneiras. Uma delas seria a elevação do esboço e do desenho como modalidade artística, como parte fundamental do processo criativo, referenciada como obra de arte.

Galerias de arte passam a vender esboços de artistas, museus realizam exposições somente com desenhos. Fragmentos do processo de criação são elevados à condição de obra de arte, condição que outrora, somente pinturas e esculturas possuíam.

Um dos mais importantes pintores da arte holandesa, Rembrandt van Rijn, conseguiu com o uso das tintas e pinceladas vigorosas potencializar toda a dramaticidade de sua existência na pintura, em seus inúmeros autorretratos. A pincelada e o movimento do pincel aparecem materializados na tela. A tinta e o gesto do pintor potencializam a expressão e a natureza dramática do quadro.

Vincent Van Gogh também foi mestre em utilizar suas potentes pinceladas para expressar seus sentimentos em movimentos vigorosos e perturbados em suas paisagens e composições que tornam o holandês referência de expressividade cristalizados em uma pintura.

Nas obras de Rembrandt e Van Gogh, as figuras parecem imersas numa luz interior, denotando uma rica vida espiritual, fruto de experiências trágicas que deixaram suas marcas pessoais nos “óleos sobre tela”.

Nos autorretratos da fase madura de Rembrandt, os músculos faciais se apresentam flácidos, mas evidenciam grande expressividade, os olhos idosos são grandes e reflexivos revelando um ser humano frágil e vulnerável, porém o pesar que o acomete aprofunda-lhe a compreensão. Livre de rancor, de compaixão de si mesmo e de quaisquer reações e sentimentais fúteis. Van Gogh recria com o pincel carregado de tinta,

sentimentos e desejos marcantes que o movimento e materialização da pincelada cristalizam na tela, como uma pintura onde a tinta torna-se protagonista, intensificando o tema da pintura. Sentimentos expressos por pigmentos e plasticidade do gesto gráfico. É a obra de arte na sua potencialidade máxima de expressão material.

Na primeira metade do século XX, desenhos e gravuras de Pablo Picasso e recortes de Henry Matisse ganham reconhecimento e importância na história da arte. Fragmentos de processo criativos, que fazem parte da “pré obra de arte” ou da “pós obra de arte”.

Naturalmente, não se trata apenas de uma extensão fenomenológica da prática criativa, mas também de um crescimento de um espectro de atenção historiográfica e crítica e, conseqüentemente, também museológica. Por exemplo, recentemente, começou a manifestar-se um interesse bastante pronunciado pelo âmbito do desenho. (CRISPOLTI, 2004, p 143).

Esboços de artistas adquirem status de obra de arte, condição que somente pintura e escultura possuíam no passado, potencializando o gesto gráfico, espontâneo e expressivo do agente criador, e em muitos casos, o resultado desse processo passa a ser tão importante como o produto final, a obra concluída.

O artista estadunidense Robert Smithson, passa a subverter a lógica tradicional do processo de criação. Faz parte de um grupo de artistas que passam a oferecer suas propostas para que empresas e interessados se apropriem dessas ideias para financiar seus projetos, que em muitos casos, são de grande escala e demandam grande aporte financeiro. Exemplo disso é a “Spiral Jetty”, criada pelo artista em 1970.

Recorrendo a esboços e desenhos iniciais, o artista busca interessados a executar tais obras, onde nesse projeto, enormes pedras são retiradas dos seus lugares naturais e reorganizadas em forma de espiral



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

na margem de um rio, a “Spiral Jetty”. Obra de terraplanagem de 460 metros materializando a grande espiral e ícone da Land Art, que foi concebida às margens de um rio, o “Great Salt Lake”, em Utah, nos Estados Unidos. Construída a partir de rochas, terra e sal, é referência na quebra do paradigma dos processos de projeto-execução de uma obra. Um produto artístico significativo no seu processo de elaboração, na sua execução e no resultado final de grandes proporções que alteram de forma orgânica e superficial a paisagem local pela intervenção da grande espiral.

Smithson documentou a construção da grande escultura na forma de filme, e seus desenhos e projetos ganharam notoriedade já que as proporções da grande obra a tornaram intangível aos espaços clássicos da arte. Uma construção que não caberia em um museu ou uma galeria, a não ser por fotografias ou por desenhos. “E a prática do desenho torna-se então um verdadeiro modo de pintar, entra por direito próprio no meio pictórico [...] um exemplo típico de transgressão explosiva de uma tipologia tradicional através de uma nova extensão das possibilidades do meio usado” (CRISPOLTI, 2004, p. 144).

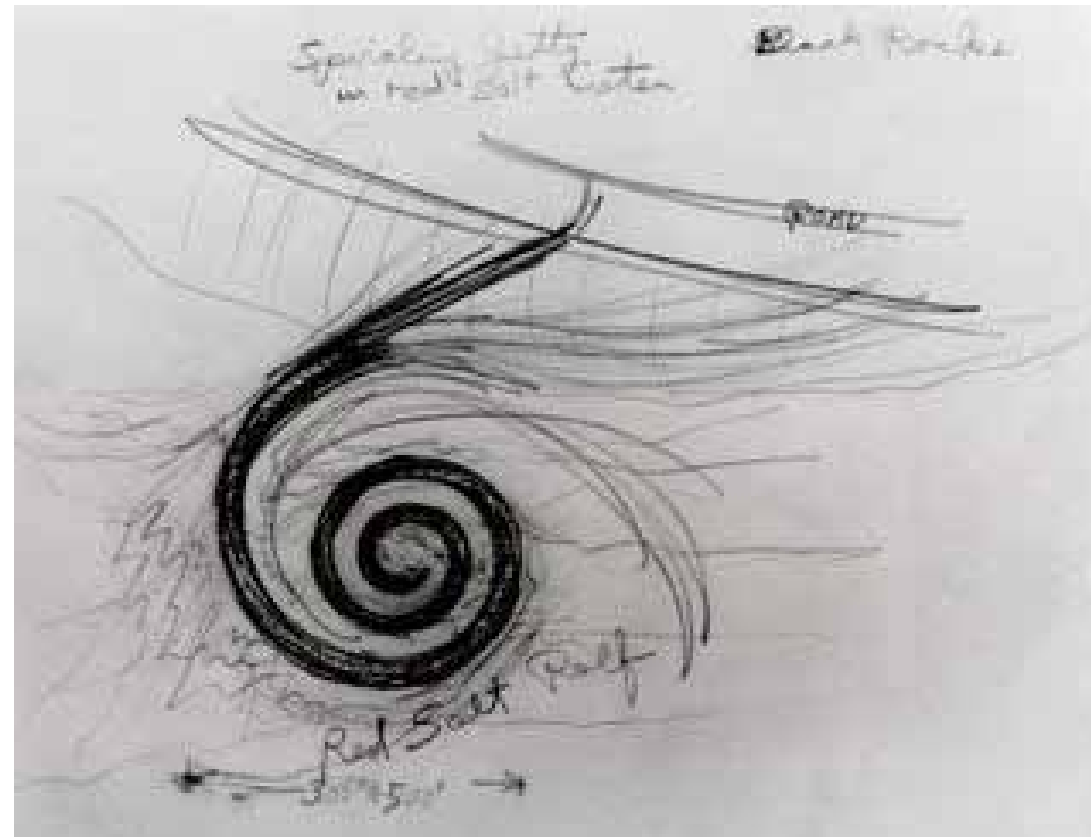


Figura 1 - esboço do projeto para a Spiral Jetty - Robert Smithson. Fonte:

<http://monikaczor.blogspot.com/2006/03/spiral-jetty-by-robert-smithson.html>
acesso em 18/08/2018

O esboço está em evidência, pelo gesto gráfico dos artistas, pela intencionalidade que o lápis sobre o papel materializa na “pré-obra de arte”, que ganha relevância nas engrenagens do mundo da arte ao longo do século XX. Sendo assim, Smithson altera o sistema do mercado, da engrenagem entre a arte e os meios que a sustentam e a legitimam como obra reconhecida histórica e culturalmente.

Paralelamente a essas questões, esquemas e desenhos desses trabalhos são expostos, e muitas vezes vendidos no mercado de arte, como referência à essas produções, já que as obras ou projetos originais se materializam por um tempo pré-estabelecido e não podem ser perpetuadas como obras de artes comerciais.

Exemplo disso, são os “embrulhos” realizados à prédios ou estruturas públicas que são revestidos ou empacotados pelo artista búlgaro Christo Javacheff e sua esposa Jeanne-Claude. São referências de uma obra, frações materializadas de um processo vivido, gerando produtos parciais de uma obra de arte. Fragmentos que farão parte do percurso do artista, que agora penetram no mercado comercial da arte e seus objetos.

Registro de pré-produção como esboços e projetos e de pós-produção como fotografias, são gerados como produtos descendentes da obra de arte e de seus processos, que também são comercializados como obras e expostos em galerias e museus como tais.

Os processos fotográficos inclusive, são considerados os embriões que mais tarde dariam origem à arte digital e seus desdobramentos. O fotógrafo norte-americano Man Ray, foi um dos pioneiros a experimentar as imagens técnicas, e suas montagens dadaístas prenunciam os processos que a arte vai percorrer com a popularização dos computadores, com o surgimento da arte digital.

O artista contemporâneo se apropria das tecnoimagens inevitáveis na sociedade atual. Experimentações artísticas rompem a fronteira



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

do mundo analógico, como as realizadas pelo professor e artista brasileiro, Wilton Luiz de Azevedo, um dos pioneiros a trabalhar com a arte digital no Brasil.

Tecnologias contemporâneas criam novas possibilidades tanto de representação como expressão. Alguns conceitos surgem por decorrência do surgimento de softwares, equipamentos, computadores, e estes associados a meios de reprodução mais antigos devem ser contemplados como elementos expressivos de linguagem, muitas vezes, bastante peculiares. Estas ferramentas visam orientar quanto aos traços de tecnologia na criação do objeto visível, assim como apresenta a competência expressiva desses meios. (GONÇALVES, 2005, p. 24).

Wilton incorpora procedimentos maquínicos e experimentações no suporte digital à sua obra, como no poema digital “Lábios” produzido em parceria com o poeta e ensaísta Philadelpho Menezes em 2007. A obra traz como pano de fundo uma obra da série “beijos” de Gustav Klimt, trazendo também uma referência às polaroids de David Hockney. As polaroids se movimentam e compõem um cenário que divide o espaço da tela com a poesia. Ao mesmo tempo que expressões humanas pronunciam o som das palavras, os versos do poema aparecem na tela do computador. Uma obra interativa, que mistura várias referências e linguagens estabelecidas no código digital.



Figura 2 - frame do Poema digital – Lábios - Wilton Azevedo. Acesso em 16/08/2018

A obra resultante desse processo mistura poema e elementos visuais como cores, formas e espaço, imagens e composições gestuais e imagéticas, tudo isso reproduzido pelas possibilidades do software, produzidos numa sequência de sons e imagens que se alternam, e muitas vezes subvertem a ordem lógica à qual estamos acostumados. Uma experimentação visual que dialoga com os sentidos humanos e com a história da arte, uma obra imaterial e volátil, dependente de um “hospedeiro” digital para ser reproduzida. Diante de tantas variáveis, como podemos mensurar um valor material à essas experimentações?

Parte das engrenagens e dos meios que a sustentam: intangível, intocável intátil, imaterial etérea, volátil, incorpórea. Nesse contexto, a obra de arte se transforma em luz. Luzes e sombras significadas pelo código binário do computador, pelo pixel.

O computador pessoal também estendeu a capacidade e viabilizou o desejo humano de interagir, de intercambiar documentação, de comunicar conhecimentos e, pela vida da mídia em que se transformou, comunicar sensações e sentimentos. Os meios de comunicação social – sejam eles uma pintura rupestre ou um audiovisual editado eletronicamente – contêm, em si, a natureza simultânea da técnica e da arte, da



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

informação e da sensibilização humana.

A enorme variedade de meios e de tecnologia é, portanto, uma das novidades da fenomenologia tipológica da obra de arte contemporânea; que, a partir da folha de papel, desenhada ou manipulada como tal, e portanto do desenho, se dilata por vezes até se tornar também instrumento único de pintura, na obra-ambiente, na objetualidade, na corporeidade, até no emprego de novas tecnologias, em particular, eletrônicas. (CRISPOLTI, 2004, p. 144).

Os meios tecnológicos então penetram e começam a dialogar com outras áreas do conhecimento, como a teoria literária e as produções artísticas, antevendo os impactos que a digitalização do conhecimento traria para o ser humano. Essa relação da arte com os meios tecnológicos foi objeto de estudo de Wilton Azevedo.

Wilton parte da linguagem poética do desenho, que utilizamos para nos expressar desde a pré-história. Se utiliza de elementos visuais gráficos, como a linha, o ponto e de elementos pictóricos como a cor e a luz e sombra, além do som, que num processo de aglutinação de valores estéticos e sensoriais, desdobram-se em códigos digitais, que somente o código binário pode incorporar. Ainda, transforma o símbolo alfabético, a letra e a palavra em representações simbólicas que o meio tecnológico absorve e os transforma em um conjunto de imagens que se sobrepõem na tela do computador dando um novo significado aos elementos da arte.

A circulação das infoimagens pela sociedade digital gera um campo metodológico das imagens fixas e em movimento, considerando o contexto histórico entre o universo material (analógico) e o universo digital (virtual) das imagens artísticas.

Nesse sentido, Lev Manovich alerta para a mudança operada pela tecnologia ser tão decisiva para a produção de obras, como o foi a

mudança/passagem da utilização do afresco e da têmpera para o óleo, operada no Renascimento, permitindo novas narrativas.

A programação de computadores, a interface gráfica homem-máquina, o hipertexto, a multimídia computadorizada, a formação de redes (com e sem fio) - concretizaram as ideias por trás dos projetos dos artistas, mas ampliaram-nas muito mais do que o imaginado pelos artistas. (MANOVICH, 2005, p. 49).

Se o artista contemporâneo convive com realidades e naturezas cristalizadas na tela de um computador, sons e imagens, qualquer crítica a esse respeito deve levar em conta a mistura dessas diferentes naturezas. A palavra e a forma devem ser repensadas nas relações técnicas que convivem com elas e que dão visibilidade ao processo de fusão de linguagens na tela do computador, na obra digital.

Wilton defende a partir dessas mutações sensoriais, a ideia de escritura digital expandida, onde não temos mais o verbo, a imagem e o som, sendo que essas linguagens se fundem em um único código através de recursos tecnológicos, a própria escritura digital expandida.

E o ambiente digital é seguramente, um espaço-tempo onde os diferentes campos do conhecimento podem conviver; e não apenas em forma de hipertextos (ligados uns aos outros), mas sobretudo, criando novos modos de significar e compreender as relações mundanas.

Uma possível evolução ou sofisticação que a obra de arte digital nos proporciona, reside no fato que se anteriormente precisávamos sair da nossa zona de conforto para adentrarmos os signos da criação artística, que nos faz contemplar e entender outras formas de nos relacionarmos com o mundo, agora estamos diante uma mídia que nos faz habitar as obras e nos relacionar com várias linguagens simultaneamente.

Estamos frente a frente com essas escrituras expandidas, diante dessas faces sonoras, de versos táteis e das imagens em movimentos



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

analogicos-digitais (programadas em softwares) e assim podemos redescobrir uma beleza que não nos remeta apenas às explicações acerca de quanto a arte e a literatura nos transformam, mas também que nos proporcione encantamento pelas formas, pelos sons, pelas cores e pelas percepções corporais.

Embora a constatação pareça óbvia, o espectador ainda tenta encerrar manifestações atuais em critérios artísticos estabelecidos no passado. A formação de movimentos artísticos e a criação centrada na estética, próprias da arte moderna, cedem lugar à universalidade do artista, à velocidade de transmissão e aos inevitáveis caminhos que os meios digitais nos possibilitam. Questionada, saturada e deslocada, transcendendo o espaço expositivo clássico, a arte digital exige do espectador um novo modelo para sua compreensão.

O advento da tecnologia além de alterar o sistema de arte-patrocinio, na relação da arte com o seu ambiente de investigação e com o público, mapeia as transformações que o computador e os softwares nos proporcionam nas relações entre arte e o ambiente digital.

Os mecanismos gerados pelo código binário do computador, alteram o sistema da arte, dos salões às galerias, da sociedade de consumo e da sociedade de comunicação, da obra ao espaço da arte, e nos traz uma possibilidade de análise crítica da arte contemporânea e seus desdobramentos no pós-modernismo e no ambiente digital.

Onde talvez precisemos penetrar nas camadas mais profundas dos processos de criação e materialização da obra de arte para conseguir obter parâmetros para mensurar o valor da obra de arte digital.

Ao artista digital e às interpretações da arte e dos códigos e leituras digitais que elas nos apresentam “depende o aprendizado em tempos de sermos jogadores das linguagens digitais, onde não temos a certeza se continuaremos a ser “homens”, ou se passaremos a ser robôs: se seremos jogadores ou peças do jogo.” (FLUSSER, 2011, p. 44-45).

Cabe a nós relacionar e experimentar a manipulação, o redire-

cionamento ou modificação de um dado estabelecido pelas possibilidades do software e pelas veredas da arte digital que o pixel acabou por resignificar da paleta de cores e dos pincéis.

Esse percurso nos permite percorrer, vivenciar e reconhecer por meio de sua produção artística as possibilidades que as novas tecnologias digitais vêm proporcionando no terreno da potencialidade dos signos da arte e no surgimento cada vez mais claro de um código híbrido, interligando linguagens como som, imagem e texto, que Azevedo explorou no decorrer de seus trabalhos.

Essas estéticas se apresentam como inevitáveis no mundo contemporâneo, podem resignificar os caminhos da arte e das linguagens no futuro da humanidade, possibilitando o desenvolvimento da sensibilidade e da crítica pela arte e pela cultura.

Hoje em dia, os softwares de manipulação de imagens e linguagens, se multiplicam, os dispositivos conversam entre si, as galerias podem ser virtuais.

Ainda estamos lidando com as ramificações de tudo isso. Enfim, esperamos com essa investigação, a sistematização e o amalgamento dos processos criativos, a reflexão sobre as obras, a compreensão das estruturas e percursos que acompanham a história da arte e penetram nas composições digitais, trazendo transcendental importância para o futuro das artes e como elas se desdobram no arcabouço das linguagens artísticas no futuro da humanidade, tornando-as referências criativas e de processos experimentais para novas gerações de artistas.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Wilton. Poética das hipermídias, uma escritura expandida. Revista Boitatá. Londrina. nº 4 (jul-dez): 1-17, 2007.
- CRISPOLTI, Enrico. Como estudar a arte contemporânea. Lisboa. Editorial Estampa, 2004.
- FLUSSER, Vilém. Pós-história: Vinte instantâneos e um modo de usar.



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

São Paulo: Annablume, 2011.

GONÇALVES, Cláudio C. Babenko. Para uma análise do fenômeno visual. São Paulo: Acadcom Gráfica e Editora, 2005.

MANOVICH, Lev. Novas mídias como tecnologia e ideia: dez definições. In: Lúcia Leão (org.). O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias. São Paulo: Editora Senac, 2005.

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

A NOVA DIAGRAMAÇÃO DA CULTURA DO MERCADO

JANAÍNA QUINTAS ANTUNES

 **VÍDEO**

O século XX potencializou diversos fenômenos culturais e fez surgir diversos outros novos. A cultura se desenvolveu plenamente. Com a convergência de fatores culturais e sociais como o hibridismo, a cibercultura, a globalização e a glocalidade, se fertilizou o terreno para o nascimento, na virada de milênio, da chamada cultura Nobrow e do consequente “Inclassificalismo”, o que inaugurou um novo momento na história da cultura do século XXI. A partir do hibridismo dos conceitos de cultura highbrow e lowbrow, John Seabrook (2001) cunhou, em 2000, a expressão Nobrow, inaugurando essa nova cultura que evoluiu o hibridismo e nomeando o momento histórico a surgir naquela data.

John Seabrook cunhou o termo e advogou sua aplicação do Nobrow nos Estados Unidos; já Peter Swirski (2005) fez as primeiras e únicas análises práticas existentes em apenas dois exemplos literários europeus e em um americano¹, denominando-os Nobrow e demonstrando a formação cultural dessa estética. Eles são os dois únicos autores a

¹ ČAPEK, Karel. War with the newts. Chicago: Northwestern University, 1996. CHANDLER, Raymond. Playback. London: Penguin UK, 1989. LEM, Stanislaw. The chain of chance. Chicago: Northwestern University, 2000.

tratar da temática Nobrow, sendo assim, a principal base epistemológica desta pesquisa. Seabrook, jornalista e crítico cultural do The New Yorker, analisou a situação contemporânea da cultura para nomeá-la Nobrow – ou conforme colocado por ele: a cultura do mercado, a cultura do marketing – concedendo a tônica argumentativa sobre sua origem e as razões que teve para criá-la. Swirski, professor da Mcgills Queens University de Montreal, foi o primeiro acadêmico a falar sobre o assunto. Ele foi responsável pelas primeiras e únicas análises práticas existentes sobre Nobrow, realizando-as no campo da literatura.

Seabrook (2001) declara que o início do Nobrow se deu em 2000, conforme também atestado por esta pesquisa. Já Swirski (2005), discordando, declara ver tendências Nobrow nos anos 60, fator este que o fará ser tomado tanto como ponto contrastante quanto como evidência dos primórdios do Nobrow: o hibridismo na cibercultura que se desenvolvia justamente nessa época.

O HÍBRIDO HIGHBROW-LOWBROW CAMINHANDO PARA O NOBROW

Por mais de um século, as definições da cultura em highbrow, lowbrow ou até mesmo em middlebrow foram os termos que traduziram a cultura em status, eram, portanto, o fator que determinava que as distinções de gosto eram também distinções de casta. Essas distinções culturais eram importantes, afinal nenhuma pessoa queria fazer comentários em termos de classes sociais. Ao invés disso, as distinções de high-lowbrow eram usadas. Com a existência desse sistema, poder-se-ia considerar que havia certa igualdade entre classes, porém, sem essas definições da hierarquia cultural, a diferenciação de classes sociais resumir-se-ia apenas em relação à condição monetária de cada um.

Tais definições em si tornaram-se a ferramenta pela qual a hierarquia cultural se diferenciava da hierarquia social, simplesmente, pela



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

sua existência na caracterização da cultura e das artes. Desse modo, podia-se dizer que qualquer pessoa rica poderia comprar uma mansão, mas poucos teriam o gosto refinado o suficiente para, por exemplo, desfrutar da música de Arnold Schoenberg.

Era recorrente achar que um indivíduo, ao ficar mais velho ou mais rico, iria aos poucos abandonando seu gosto por rock para apreciar ópera, por exemplo. A partir das pesquisas de opinião e da disseminação da informação em geral, foi possível descobrir a existência de diferentes interesses dentro de uma mesma classe social ou faixa etária.

Assim, o século XX começa a demonstrar esse novo fenômeno comunicacional, essa nova característica: dividir um estilo ou método que era totalmente considerado highbrow, como, por exemplo, pinturas a óleo, nas duas características: high ou lowbrow. Da mesma maneira, também o foi feito com a arte que era totalmente considerada lowbrow, por exemplo, o grafite. Essa nova abordagem é um grande avanço no que tange ao julgamento da qualidade das obras de arte independentemente da sua tradição hierárquica, diferentemente do modo como o status funcionou por mais de um século, como descrito por John Seabrook (2001, p.17-18), “para solidificar sua posição social e distinguir-se dos outros, se cultivava um desgosto por entretenimento barato e espetáculos comuns que constituíam a cultura de massa”. Cultura era algo a que devíamos aspirar, ela era centrada em algo, havia uma perspectiva sobre sua importância e sobre sua qualidade. Importava-se muito com o “legítimo” e com o “elitismo” na cultura.

Essa busca pela cultura de elite moldou as artes da aristocracia, como as artes plásticas, o balé, a literatura. Mas a divisão de uma mesma categoria em highbrow ou lowbrow veio aos poucos, quando se começou a perceber que a aristocracia também desenvolvia um gosto, por exemplo, pelo jazz; até que, aos poucos, ela também se abriu para o pop, e assim por diante. A aristocracia começou a se interessar pelas estrelas de Hollywood, e não apenas pela família real britânica. A própria nature-

za da cultura estava mudando. Poucos continuavam a se importar com o melhor que havia sido produzido e pensado.

Ao nos aproximarmos da mudança de milênio, começamos a observar esse novo fenômeno social: diferentes classes sociais e diferentes faixas etárias apreciando um mesmo tipo de arte. Adolescentes da classe D se interessando em aprender história da arte e música clássica. Altos executivos da classe A frequentando escolas de samba e bailes funk.

Existe hoje um showbiz interativo com celebridades biodegradáveis (mais do que no showbiz de massa), que conta com migrações – quem se faz popular no campo interativo migra para o campo de massa e vice-versa – e é menos estável do que o showbiz de massa. Nele, o receptor inova e influencia diretamente a produção do emissor. Depois, tudo propende para que a irrupção diferente se acomode dentro das condições vigentes, e aí tudo aquilo que é novidade e sobre o que temos grande expectativa acaba fazendo o seu furor na sua função conservadora, simplesmente conservadora. Aconteceu assim na história do capitalismo, como aconteceu com os hippies nos anos 70, com os punks nos anos 80 etc. O fenômeno da irrupção começa com a industrialização, com a comercialização da moda desses movimentos, as calças rasgadas dos punks, por exemplo, que eram consideradas um contraponto à vestimenta dos engravatados, por meio dos quais corria a corrupção do sistema financeiro e social, foram industrializadas e passaram a sair das próprias fabricas já rasgadas, completamente transformadas em mercadoria para o mainstream. Tudo vira uma pasta única da reprodução e se torna justamente aquilo com o que se queria romper. É a cultura do mercado.

[...] A velha aristocracia consumidora de cultura highbrow está morrendo, e uma elite nova, mais democrática está nascendo. Os antigos árbitros da cultura, responsáveis por dizer o que era “bom”, o que tinha “valor”, estão sendo substituídos por um novo tipo de árbitro, cujo papel é definir o que é “bom” no



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

sentido de “popular”. Esta vasta mudança se faz presente em cada museu, biblioteca, editora, revista ou estação de TV. Uma grande mudança no antigo estado de “cultura como status” (SEABROOK, 2001, p. 25-26).

Nessa perspectiva, o Nobrow expressa o fim de um tipo específico de vida cultural e o começo de um novo, não sendo especificamente cultura sem hierarquia, mas a ferramenta através da qual a cultura comercial também pode ser uma fonte potencial de status, ao invés de fazer com que esta seja fonte de críticas diretas, que seja o “a ser evitado” pela elite. A elite começa a se ver obrigada a fazer “comprometimentos intelectuais” em relação à cultura popular, comercial, começando a se utilizar dos termos highbrow e lowbrow em uma área antes sempre definida como lowbrow. Nobrow é o mundo real e verdadeiro da cultura.

Consequentemente, a questão do gosto também entra em debate. Sem a definição de cultura highbrow como o gosto da aristocracia, começa-se a falar em gosto pessoal. A cultura de massa passa a ser julgada através dos padrões de gosto e qualidade.

Kant defende que existem dois tipos de gosto, o gosto pelo agradável e o gosto pelo belo, e defende a importância de distinguirmos os dois. De acordo com Kant (2009, p.90) “o homem de gosto não pode julgar adequadamente sem ter suas necessidades básicas satisfeitas. Apenas quando os homens têm tudo o que desejam podemos diferenciar na multidão os que têm gosto ou não”. Anteriormente, o gosto era baseado em privilégio. Não era nada extraordinário o fato de os antigos juizes do gosto serem privilegiados, seria extraordinário se não o fossem. Mas era o privilégio uma razão para suspeitar dos juizes do gosto? Nas raízes latinas da palavra “cultura”, verifica-se o sentido de algo que é, deve ser, ou foi cultivado. Já no alemão, kultur, cultura é a grande conquista artística, intelectual e/ou religiosa de uma civilização.

Assim sendo, verifiquemos a questão do julgamento do gosto a partir da argumentação de Juremir Machado Silva:

Qual é, por exemplo, a realidade de um julgamento de gosto? Por que uma obra literária ou cinematográfica é considerada de qualidade e outra não? Como se estabelecem os critérios de julgamento? Por mais que se procure dar um estatuto de exterioridade ao gosto, ou, noutra perspectiva, kantiana, de interioridade desinteressada a certo tipo de gosto, os mecanismos de justificação de uma escolha jamais conseguem superar a imanência histórica, o jogo de forças sociais e a circularidade autoexplicativa: “A obra é boa porque o público a considera boa.”

“A obra é boa porque a crítica a considera boa.”

“A obra é boa porque corresponde aos critérios previamente fixados de qualidade.”

“A obra é boa porque uma autoridade, reconhecida como tal, a define assim.”

O que é uma autoridade?

Como se constitui uma autoridade?

Qual a extensão do poder de uma autoridade?

Como, inapelavelmente, invalidar uma recusa de participação num juízo assentado?

Diante da afirmativa, “não suporto James Joyce”, o que se pode dizer objetivamente? Em geral, as “refutações” a esse tipo de postura são formas de desqualificação pretensamente objetivas:



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

- Mau gosto;
- Falta de cultura;
- Ausência de refinamento;
- Falta de sensibilidade estética apurada;
- Ignorância;
- Conservadorismo;
- Estupidez.

Aquele que sustenta um gosto, dado como uma realidade ainda não percebida por aqueles que o contestam, atribui-se qualidades positivas e superiores: percepção sofisticada, abertura ao novo, sensibilidade aguçada, formação adequada, cultura etc. Ao outro, o que não compartilha os seus julgamentos, atribui todas as qualidades negativas imagináveis. O senso comum percebe nisso duas situações:

- 1) uma obra é boa quando satisfaz um público amplo;
- 2) uma obra é boa quando satisfaz um público restrito (críticos).

Ou seja, uma obra é boa quando funciona. Em outras palavras, uma obra é boa quando alguém a vê como tal e a defende nalgum tipo de arena. Tudo isso é óbvio. A questão relevante, porém, aparece no momento em que, estabelecido o conflito de julgamentos, pretende-se “decidir”. Como fazer? A decisão é sempre parcial, embora, consideradas as forças em confronto, haja sempre uma imposição capaz de

durar um certo tempo. Não é possível chegar a um consenso. Se alguém não gosta de James Joyce, por uma das tantas razões existentes, ninguém poderá objetivamente ver nisso um erro. (SILVA, 2009, p. 56).

Realmente, ninguém jamais pôde, pode ou poderá ver isso como um erro. Esse ponto nas discussões de gosto não muda. Porém, com toda a mencionada reviravolta nos conceitos de highbrow e lowbrow, e com toda a nova diagramação da cultura resultante (de acordo com o detalhamento a seguir), tais formas de desqualificação e/ou qualidades positivas e superiores atribuídas perdem completamente seus parâmetros.

O novo desafio surgido nos anos 90 do século XX foi a maneira como as instituições culturais, como museus e bibliotecas, poderiam deixar entrar a nova cultura comercial do mercado, fazendo com que seus espaços continuassem a atrair pessoas, sem diminuir a autoridade moral da instituição, sem retirar desta sua designação de “juiz de gosto” excelentemente qualificado. Tornou-se, assim, necessário distinguir, classificar em highbrow ou lowbrow a cultura comercial que estava sendo consumida, ao invés da prévia distinção entre cultura de elite e cultura comercial, quando a qualidade era o padrão de valor. A partir desse momento, no entanto, a autenticidade se tornou o padrão, o status é conquistado por preferências que atavessem as antigas delimitações hierárquicas.

A NOVA DIAGRAMAÇÃO DA CULTURA

[...] a incorporação da arte ao processo produtivo e a sua reprodução serial por meio da tecnologia - ambos os processos fomentados pela circulação e reciclagem aceleradas de mercadorias - conduzem a um acontecimento culturalmente mais significativo: a arte, justamente por sua anexação à lógica do valor de troca, mescla-se inextricavelmente à realidade existente; em palavras enfáticas, a simbiose entre arte e vida



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

cotidiana (TRIVINHO, 2001a, p. 154).

A comercialização e a arte se tornaram uma só em diversos casos como, por exemplo, clipes musicais que se tornaram objetos de expressão artística/arte, mas que também funcionavam como marketing para promover a própria música em si. A cultura que estava se direcionando ao que seria chamado Nobrow começou a ser diagramada (cf. SEABROOK, 2001, p. 66) em três novas definições: no topo, a identidade, a autenticidade; no meio, a chamada subcultura; embaixo, a cultura em voga, as tendências populares.

IDENTIDADE/AUTENTICIDADE (no topo)

SUBCULTURA (no meio)

CULTURA EM VOGA/TENDÊNCIAS POPULARES (embaixo)

Anteriormente, essa mesma diagramação estava dividida em cultura highbrow, cultura middlebrow e cultura de massa ou lowbrow:

HIGHBROW (no topo)

MIDDLEBROW (no meio)

LOWBROW (embaixo)

Tal diagrama, que descreve a antiga hierarquia, se dá de maneira claramente vertical. Já o diagrama da nova hierarquia Nobrow funciona também em outras direções; por mais que o desenhamos com definições no topo, no meio e embaixo, essas são meramente uma representação mais visual, já que o verdadeiro diagrama necessitaria de diversas dimensões para ser exato. Seabrook esclarece essa sua multidimensionalidade:

A subcultura serve o papel que a cultura highbrow costumava servir, o papel de anunciador de tendências. Na cultura Nobrow, a subcultura é a nova cultura highbrow, e a cultura highbrow tornou-se apenas mais uma subcultura. Mas acima de ambas a cultura em voga e a subcultura, está a identidade, o único padrão compartilhado (SEABROOK, 2001, p. 66).

A diagramação antiga da cultura hierárquica era restrita, apenas com pequenas fugas por parte da aristocracia da cultura highbrow para aproveitar brevemente um pouco de lowbrow e vice-versa. Mas essa diagramação era considerada necessária para proteger os “artistas de verdade” (SEABROOK, 2001) dos perigos da comercialização da cultura, do mercado. Terry Eagleton explana a diferenciação entre hierarquia e elitismo – expressões muitas confundidas e consideradas conexas, confusão esta responsável pela crença desembasada na mencionada necessidade:

É um equívoco confundir hierarquia com elitismo. O termo «elite», por si só bastante nebuloso, às vezes se vê associado à «vanguarda», que indica (independentemente de apoiarmos ou não as vanguardas) uma questão totalmente diferente. Elitismo significa a crença na autoridade de uma minoria seleta, o que, em termos culturais, costuma sugerir que os valores ou são ou deveriam ser restritos a um grupo privilegiado, autoeleito ou não, que deriva sua autoridade ou de algum status que não o prestígio cultural (sua origem social ou formação religiosa, por exemplo), ou só de sua influência cultural. Esse elitismo não se mostra de todo incompatível com uma certa veia do populismo, como o pensamento de W.B. Yeats, T.S. Eliot e Benito Mussolini demonstra fartamente. Ainda que essa coterie monopolize a definição de valores, esses valores depois são disseminados no sentido descendente, para acabar na consciência popular quer intactos, quer devidamente modificados. Todas as formas mais eficazes de elitismo também são populistas até a alma. “Hierarquia”, termo que originalmente denotava as três categorias dos anjos, passou a significar qualquer tipo de estrutura graduada, não necessaria-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

mente uma estrutura social. No seu sentido mais amplo, quer dizer algo como uma ordem de prioridades. (EAGLETON, 1998, p. 93).

Contudo, o mercado, esse novo chefe, era de certa maneira mais permissivo, pois, pela primeira vez, o artista estava livre para escolher seus assuntos, ainda que, em relação a muitas outras áreas, o mercado se mostrasse tirânico e imperdoável. O mercado não era educado nem sensível aos altos padrões artísticos, dessa forma, alguns artistas foram bem-sucedidos em agradar esse novo mestre, mas o fizeram comprometendo sua qualidade.

O sistema da arte, nesse seu estado contemporâneo, demonstra não ser mais aquele sistema que prevaleceu até recentemente; ele é o produto de uma alteração de estrutura de tal ordem que não é mais possível julgar nem as obras nem a produção delas de acordo com o antigo sistema.

[...] Conforme o caso, o motivo dessa modificação é atribuído aos próprios artistas (que seguem ou contestam o atual movimento de dispersão), aos especuladores e aos intermediários (que pervertem o mercado), à política estatal (que tem demasiado ou insuficiente poder) e ao desconhecimento relacionado a uma educação deficiente da parte do público. (CAUQUELIN, 2005, p. 17).

Assim se deu a sucessão para a cultura Nobrow e sua diagramação. Tornou-se necessária uma distinção entre os “artistas de verdade” e todos os outros, assim como era necessária uma distinção entre a “arte legítima” (SEABROOK, 2001) e a arte capitalista produzida em massa. A noção de cultura evoluiu para Nobrow para satisfazer essa necessidade. Seabrook comenta que:

[...] O conceito Romântico de cultura dizia que o que os

verdadeiros artistas e escritores produziam era uma realidade superior, um tipo de trabalho que transcendia o mundo cotidiano da produção cultural comum. Os artistas eram tidos como pessoas excepcionais, extraordinárias, dotadas de talento, gênios cheios de paixão que criavam por um ideal maior, não pelo mercado. (SEABROOK, 2001, p. 68).

CONTEXTUALIZAÇÃO E CONSEQUÊNCIAS HISTÓRICAS DA CULTURA NOBROW

No mesmo período em que o mercado e a ideia de produção especializada receberam grande ênfase e cresceram, também cresceu um sistema de análise das artes no qual os elementos mais importantes seriam uma ênfase na “natureza especial” das atividades artísticas como um meio para se chegar a uma então chamada “verdade imaginativa” e uma ênfase no artista como um tipo especial de pessoa. Esse sistema é claramente uma resposta direta às mudanças na relação entre artista e sociedade. Em um momento histórico no qual a arte entra na esfera da produção, no qual o artista é descrito como mais um dos vários fabricantes de produtos para o mercado (desde Adorno e Marcuse, conforme explicado a seguir por Trivinho), ele se autodescreve como alguém que se doa, que guia a humanidade em suas vidas comuns.

Para Adorno e Horkheimer (1970), eliminava-se aquela cultura popular que tinha um sujeito capaz de indignação traduzida em sua arte, na sua cultura popular. Traduzido nesta estava, também, aquilo que seria a sua vida, sua cultura. A cultura de massa não teria um sujeito, ela entrega pronto, ela industrializa a cultura popular e não aceita mais a originalidade dessa cultura. Ela entregaria um outro tipo de cultura, uma cultura-produto. Os autores consideram que tanto a cultura erudita quanto a cultura popular foram sabotadas em função de uma linguagem medial chamada “cultura de massa”, de modo tal que se perdeu a cultura erudita



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

e também se perdeu a cultura popular. O que granjeou o sucesso de tal linguagem medial hegemônica passa a ser chamado de “cultura de massa”. Mas cultura de massas feita PELAS massas ou PARA as massas? A indústria cultural não é senão a união de diversos ramos mediáticos que tratavam a cultura como mercadoria.

É muito interessante notar a estética fatal da aparecimento e eclipse das massas na cultura. Seria um enorme serviço à tradição do pensamento reflexivo a realização de um estudo sobre a capacidade e potencialidade que as tecnologias de telecomunicação têm de produzir efeitos colaterais surpreendentes, seja dando existência a novas estruturas e processos, seja obliterando-os. Adorno e Horkheimer disseram que a então indústria cultural havia articulado o surgimento das massas – para difamá-las e desprezá-las de cima com programas toscos de banalidades concentradas. Hoje, com a indústria da interatividade, as massas são dissipadas pelo mesmo efeito colateral que estimula a expressão da personalidade individual nas redes informáticas. Em outros termos, depois de seu inesperado aparecimento por reverberação tecnológica, como buraco negro em vinculação aos media tradicionais, concatenados como sistema, eis que, depois de atingir um ápice hiperbólico, elas desaparecem enigmáticamente na aurora do cyberspace, à semelhança do que ocorre com a própria energia absorvida pelo buraco negro. (TRIVINHO, 1998, p. 119-120).

Agora, a tendência para “existência” ou para a “obliteração” de tais novos processos, de novas estruturas, encontra-se nas mãos da crítica e na sua capacidade de abrir-se para novas formas de vida e de pensamento.

Isso deixa claro que as massas, tais como aqui encaradas, são um fenômeno cujo aparecimento se deve à ação concatenada de media autoritários, isto é, que se relacionam com a sociedade por uma estreita via de mão única, não prevendo espaço para elas senão como espectadoras perfiladas na periferia dos centros massificantes de produção cultural, ainda que lhes sejam abertas algumas poucas possibilidades de participação. Na vigência dos media flexíveis – como os informáticos –, que implantam uma larga via de mão dupla para os fluxos da comunicação e instituem uma interatividade compulsória que promove, a reboque, a manifestação atomizada da individualidade e a expressividade pessoal puntual, não há oportunidade para a formação e existência de massas. (TRIVINHO, 1998, p. 120).

Assim se deram o início de mencionada confusão e, independentemente de ser hipócrita ou não, o início de tal autodescrição em contraponto por parte do artista.

Na perspectiva dos teóricos de Frankfurt, a arte, como fenômeno (produto, acontecimento e processo) era identitária à utopia, esfera em que a transcendência e a liberdade formam unidade indissolúvel; e a vida cotidiana, na medida em que se entrelaça estruturalmente ao capital e pressupõe, nesse contexto, a luta pela sobrevivência, era associada à necessidade, esfera em que a liberdade consta desde sempre comprometida. Duas dimensões diametralmente opostas. Com efeito, a arte encerrava um princípio segundo o qual, pudesse ela, em algum momento histórico, conjumi-



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

nar-se, sem coação ou repressão de qualquer espécie, com a realidade, esta certamente não seria mais o reino da necessidade, mas o da liberdade. A inserção da arte no aparato técnico extensivo da realidade conferiria a esta estatuto de outro porte, ao mesmo tempo que tal mescla haveria de figurar como termômetro fidedigno de aferição de uma mutação desse quilate. Mais ainda, o resultado final da incorporação - sem coação, nem repressão - da arte à realidade (vale lembrar, do reino da liberdade e da utopia ao reino da necessidade) deveria transparecer como verdadeira conciliação. (TRIVINHO, 2001b, p. 154-155).

O artista continuou a lutar contra essa suposta “oposição de dimensões”, a favor de tal “verdadeira conciliação”.

Segundo Adorno e Marcuse, não foi isso, porém, o que ocorreu na sociedade tecnológica avançada. O que houve foi um rapto da arte por sedução instrumental dessa sociedade, uma cooptação sutilizada da cultura (entendida na acepção de produções do espírito) pela técnica, ao arripio da liberdade e da transcendência. A junção dos dois polos se realizou como se fosse algo natural, espontâneo, livre de problemas. Justificou, com efeito, a mobilização da categoria da crítica por parte dos teóricos de Frankfurt: nenhuma dissuasão factual poderia prosperar porque se tratava, claramente, do que eles nomearam como “falsa conciliação”. Se a arte era, fundamentalmente, sublimação de pulsões, como Marcuse a entendia, então a sociedade tecnológica avançada, incorporando-a, instaurava não uma dessublimação normal,

mas uma dessublimação repressiva [...] visto que se fazia - como a expressão o indica - de modo forçoso, por meio da coação técnica. Uma “conciliação verdadeira” não se realizaria através desse processo. (TRIVINHO, 2001b, p. 155-156).

Independentemente dessa conciliação ter sido falsa à época da fala de Adorno, hoje, no advento da cultura Nobrow, ela não é, justamente devido à mudança radical na diagramação da cultura indicada anteriormente.

Durante a segunda metade do século XX, a cultura hierárquica começa a desabar. Por um lado, tudo foi muito rápido, como aconteceu no momento em que Andy Warhol divulgou, em 1962, seu quadro com a lata de sopa estampada e, por outro, foi muito lento e gradual, já que a cultura hierárquica foi aos poucos sendo abandonada por seguidores highbrow, cuja curiosidade foi sendo despertada em torno da variedade da cultura comercial que estava sendo divulgada. Críticos, editores, curadores, todos se esforçaram muito para preservar a separação entre cultura highbrow e lowbrow, mas acabaram sendo ultrapassados pela força da cultura pop.

A autonomia do campo artístico, baseada em critérios estéticos fixados por artistas e críticos, é diminuída pelas novas determinações que a arte sofre de um mercado em rápida expansão, onde são decisivas forças extraculturais. Ainda que a influência de demandas alheias ao campo sobre o juízo estético seja visível ao longo da modernidade, desde meados deste século, os agentes encarregados de administrar a qualificação do que é artístico - museus, bienais, revistas, grandes prêmios internacionais reorganizam-se em relação às novas tecnologias de promoção



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

mercantil e consumo. (CANCLINI, 2003, p. 56-57).

Com a diminuição da distinção entre cultura comercial e cultura de elite, novos questionamentos foram surgindo:

Questões que os antigos juízes se preocupavam, como “Isto é bom?”, ou “Isto é arte?”, se tornaram perguntas diferentes, como “Quem é bom?”, “De quem é esta arte?”. Selecionar o culto, o bom, o melhor conhecido e pensado no mundo, costumava ser o trabalho privilegiado e moral desses antigos juízes, se tornou um empreendimento imoral, uma tentativa elitista desesperada de empurrar um pequeno conjunto de interesses para as massas. (SEABROOK, 2001, p. 69).

Toda uma geração de “juízes” cuja autoridade estava em manter a distinção entre cultura de mercado e cultura de elite foi aos poucos sendo extinta, e uma nova geração de “marqueteiros” surgiu em seu lugar, cuja autoridade era sua capacidade de empurrar certo conteúdo a certos nichos. “São incorporados mais colecionadores, conservadores de museus tradicionais e marchands. As mudanças na relação de consultados, que expressam as modificações na luta pela consagração artística, geram outros critérios de seleção.” (CANCLINI, 2003, p. 57).

É claro que os vínculos do mundo da arte com o mundo econômico nada têm de efetivamente novo. Contudo, entramos numa nova etapa. Agora, na cultura-mundo, o conluio entre arte e dinheiro é total, chegando às raias do paroxismo. Desde o século XIX, o universo moderno da cultura foi concebido em torno da manifesta oposição entre a alta cultura e a cultura de massa, entre a cultura «pura» e a cultura comercial, entre arte e sistema de mercado. De um lado,

uma forma de cultura baseada na curta duração dos produtos, no marketing - portanto, uma cultura regida pelas leis gerais da economia. De outro, a arte e a literatura de vanguarda que obedecem a lógicas opostas, ou seja, a uma espécie de processo antieconômico (valorização do sentido de abnegação, desdém e ojeriza ao caráter comercial). Essa dicotomia radical desaparece a olhos vistos em meio a uma autêntica profusão de redes financeiras, de marketing e de comercialização generalizada. Na atualidade, a porção «romântica» da arte, isto é, aquilo que se afirmava como realidade autônoma e antagônica em relação aos valores de ordem econômica, eclipsou-se. A bem dizer, o universo da cultura cessou de ser um reduto isolado do mundo, um mundo à parte, «um império incrustado num império». Em vez disso, passou a ser estruturado pelas próprias leis que regem o sistema midiático e econômico dominante. (LIPOVETSKY; JUVIN, 2012, p. 15-16).

Tudo isso descreve uma pequena, mas muito importante, mudança, saindo do gosto individual, indo em direção à autoridade do mercado. O processo em direção a tal mudança é descrito por Trivinho:

No século XX, o desenvolvimento das maquinarias e das técnicas de reprodução gráfica condicionou a criação propriamente artística a se transformar, em larga escala, em atividade de profissionais especializados ligada à produção de mercadorias. Escasso no início, o mercado de trabalho recebeu amplo estímulo e se expandiu, a partir de meados do século passado, com o advento da então chamada indústria cultural.



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Nesse contexto, dois processos começaram a se paralelizar: de um lado, as criações artísticas não vinculadas diretamente à produção industrial, como a pintura tradicional, passam a ser reproduzidas em série e cada um de seus exemplares, a ser mercantilizado – são convertidos em “bens culturais”, não por acaso um eufemismo -; de outro lado, as criações artísticas vinculadas à produção industrial passam a se hipostasiar no corpo das mercadorias, para fazê-las mais sedutoras e, assim, favorecer a realização de seu valor de troca. (TRIVINHO, 2001a, p. 153).

Dessa maneira, quando chegamos aos anos 90, a noção de que a cultura highbrow constituía algum tipo de realidade superior já estava praticamente descartada. O significado da palavra cultura mudou: o que antes era algo ortodoxo, dominante e singular, se voltou para um senso mais antropológico, um senso de cultura como práticas de um ou mais grupos.

Em que pese o exposto, um paradoxo: se as massas se esvaem no cyberspace, nem por isso a massificação desaparece. Ela remanesce em novas bases. Por obra das avançadas técnicas de reprodução em recipientes magnéticos, uma mensagem alojada num sistema de organização central está fadada a distribuir-se, por clonagem, a centenas ou até milhões de usuários de uma rede. Mas, ao contrário da massificação clássica, determinada exclusivamente pelo pólo da produção, no cyberspace tem-se uma espécie de massificação condicionada, isto é, exclusivamente dependente do mercado de acessos obrigatórios, vale dizer, da vontade permanentemente interativa do usuário: não é o produto (tomado em seu sentido

amplo, como resultado de um dado investimento de trabalho) que vem até o receptor, mas o usuário que, através de contato interativo por comandos alfanuméricos ou “clicação” sobre ícones (agora abusivamente promovidos em virtude da popularização de softwares simplificados), o identifica e o “extraí” do aparato onde foi depositado. Em tudo, é ele que o faz, constantemente, sobre as opções oferecidas em rede. Trocando em miúdos, a interação no cyberspace constitui, de certa maneira, uma situação surrealista impensável na estrutura de certos setores culturais: é quase como se, em vez de o espectador do cinema receber o filme na tela, ele buscasse suas imagens no próprio projetor. (TRIVINHO, 1998, p. 121-122).

Toda essa mudança no “processo” da cultura nos traz consequências também em outros sentidos. O mercado também aumentou a possibilidade de os próprios artistas se autoapoiarem. A tecnologia, a internet e o ciberespaço tornaram possível a diminuição da distância entre o artista e sua audiência, seus possíveis consumidores. A lógica por trás da proteção contra a cultura popular se perde ainda mais.

[...] o que passou a ocorrer, no entanto, a partir do barateamento dos recursos de reprodução de imagens em grandes escalas, foi um fenômeno distinto daquele proposto por Oswald de Andrade, senão o seu oposto: de antropófagos criativos, passamos (e esse “nós” aqui não se refere apenas aos brasileiros, mas aos consumidores globais) a iconófagos de uma assim chamada cultura universal, pasteurizada e homogeneizada, e por último passamos a servir de “comida” ou alimento para essa mesma cultura uni-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

versal das imagens. (BAITELLO, 2005, p.14).

Segundo Seabrook (2001, p. 71), “quando alguém pudesse dizer confiantemente que o mercado sufocou os artistas avant-garde (que, por definição, eram pessoas além da compreensão popular), então poderia dar seu total apoio para artistas que não estariam dentro do que estivesse em voga”. Mas quando a mídia se tornou tão abrangente que até mesmo esses artistas avant-garde poderiam se tornar parte da cultura em voga, a situação mudou e trouxe esta nova cultura do mercado chamada Nobrow.

REFERÊNCIAS

- CANCLINI, Nestor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.
- SEABROOK, John. Nobrow: the culture of marketing, the marketing of culture. New York: Vintage books, 2001.
- TRIVINHO, Eugênio. Redes: obliterações no fim de século. São Paulo: Annablume; FAPESP, 1998.
- _____. Horizonte negativo da arte na era da saturação estética. In: Significação - Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo, s.n.t, 2001a.
- _____. O mal-estar da teoria: a condição da crítica na sociedade tecnológica atual. Rio de Janeiro: Quartet, 2001b.



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

A PRODUÇÃO DA PEÇA DE TEATRO “NEM AQUI, NEM LÁ”, PELA PERSPECTIVA DO GERENCIAMENTO DE PROJETOS.

JOÃO CARLOS FIGUEIREDO GOMES

 VÍDEO

RESUMO

A realização de uma obra artística está sempre inserida em um contexto histórico que exercerá em menor ou maior grau, influência sobre o seu resultado. Isto porque toda obra exigirá no mínimo a utilização dos recursos materiais disponíveis para sua realização. Partimos desta constatação para propor uma visão da produção da peça de teatro “Nem Aqui, Nem Lá”, realizada entre setembro de 2017 e maio de 2018, pela perspectiva dos conceitos do Gerenciamento de Projetos.

INTRODUÇÃO

Embora sem a mesma ênfase dada ao caráter estético das obras, nos relatos históricos, o processo de produção de peças teatrais acabam sempre surgindo como forma de explicar ou contextualizar o objeto artístico. E por estes mesmos relatos, verifica-se que muitas vezes, tanto o caráter artístico quanto os organizacionais eram desempenhados pela mesma pessoa, já na antiga Grécia, berço do teatro ocidental.

Os preparativos dos concursos dramáticos eram responsabilidade do arconte, que, na condição de mais alto oficial do Estado, decidia tanto as questões artísticas quanto as organizacionais. (BERTHOLD, 2004, p. 113).

Esta sobreposição de funções ilustra a interferência do contexto histórico na realização da obra, porém não será foco deste estudo, embora este fenômeno se repita ainda hoje, com muita frequência, inclusive neste objeto de estudos. Esta abordagem irá partir de uma visão mais atualizada do empreendimento artístico, que já passou pela revolução industrial, o surgimento do Show Business na Broadway e hoje encontra-se num contexto de mercado, já em tempos de Marketing 4,0, disrupção¹ e cultura digital.

A racionalização dos processos produtivos para a realização de uma obra artística, e aqui será restrito ao processo de produção teatral, em muito se assemelha a qualquer outro processo produtivo, seja de produtos ou serviços, uma vez que ele também depende para sua realização de elementos como recursos materiais, tempo e habilidades. O fato de estar inserido em um ambiente competitivo também deve ser levado em conta uma vez que sua negligência pode comprometer que se atinja o objetivo, ou seja, a conclusão da obra.

Uma decisão na realização da montagem da peça que se tornou clara desde o início, e o que irá facilitar o estudo do processo, foi a de que



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

deveriam ficar separados os processos de criação artística dos processos de produção executiva. Desta forma, foram definidos dois cronogramas distintos, um para cada processo, com a consciência de que ambos deveriam ter sinergia entre si.

O fato de a produção de uma peça teatral ter como características ser um empreendimento temporário para a construção de um produto exclusivo, também é uma pista que nos leva a crer que a mesma pode ser conduzida sob as premissas do gerenciamento de projetos.

Projeto é qualquer esforço (empreendimento) temporário (com início e fim planejados) que gera um ou vários “entregáveis” singulares, envolvendo orçamento, relativo a recursos humanos, materiais e logísticos.

(TERRIBILI, 2016, p. 40)

Diferente da prática teatral que remonta há mais de 2.500 anos, o Gerenciamento de Projetos é fruto da evolução de sistemas de controle e produção que surgiram para garantir a eficácia de sistemas cada vez mais complexos.

Em 1980, a gestão de projetos organiza suas práticas, transformando-se em disciplina e objeto de estudos, tendo hoje inclusive um compêndio denominado PMBOK - Project Management Body of Knowledge, compilado pela expertise do PMI – Project Management Institute. Este compêndio é hoje a maior referência para os gestores de projetos, denominação dada aos profissionais especialistas, responsáveis pela implantação desta cultura nas organizações.

E é a partir desta interseção de duas áreas que surgem em tempos tão diferentes que será analisado o processo de montagem da peça “Nem Aqui, Nem Lá”, pela perspectiva do Gerenciamento de Projetos.

Com relação a singularidade do produto cultural que foi produzido, embora a peça já tivesse sido montada antes, o fato de ter uma equipe totalmente diferente, com projeto próprio, sem nenhuma relação com o

projeto anterior, tornam esta montagem única. Se considerado ainda que se trata de um projeto artístico, aí então não há dúvida de sua autenticidade, por definição.

1 - DELIMITAÇÃO DO TEMPO

Para início do projeto, serão consideradas as primeiras tratativas e formação do núcleo da equipe, o que ocorreu em setembro de 2017. Esta etapa é resultante de uma anterior, que será tratada como pré-projeto. Foram vários encontros de leituras realizadas a partir de março de 2017 que culminou no interesse e escolha do texto “Nem Aqui, Nem Lá”, do dramaturgo Cassio Pires, para a realização de uma montagem teatral.

Fica definido desta forma a formação da equipe como sendo o marco inicial, uma vez que a leituras tinham seu fim em si mesmo e reuniam pessoas interessadas no conhecimento das obras dramáticas, sendo que apenas algumas delas estavam dispostas a realizar a montagem de qualquer que fosse a obra escolhida. Devido a diferença de processos, objetivos e pessoas envolvidas, esta etapa será desmembrada do período que será estipulado como o tempo de duração do projeto.

Essa delimitação de tempo de início e de término do processo, também vai ao encontro de uma das características muito comum no processo de produção teatral que é a composição de uma equipe multidisciplinar, que normalmente se desfaz ao término do prazo, ou durante a entrega de cada fase do projeto, que também pode-se chamar de subprojeto. Assim, o processo de montagem de “Nem Aqui, Nem Lá” tem início com uma equipe de quatro integrantes, ao qual denominou-se núcleo. Até o meio do processo reuniu até oito integrantes e ao final reduziu-se a seis pessoas.

Para o final do projeto, vamos estabelecer como sendo a primeira apresentação do período proposto como temporada, que aconteceu em 28 de abril de 2018. Isso porque as apresentações seguintes, por



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

seu caráter de continuidade e repetição, possuem mais características de serviços continuados.

2 - A EQUIPE

O núcleo da equipe formado por quatro integrantes do grupo de leitura, foi formado por dois integrantes que tinham o objetivo de ocupar a função de atores na peça, cujo elenco era formado por dois personagens, sendo um masculino e outro feminino. Os outros dois integrantes comporiam o grupo de pesquisa e produção, revezando cumulativamente também a função de diretores.

Assim como desde a origem da produção teatral, conforme mencionado anteriormente, um dos integrantes que desempenharia a função de ator na equipe, também seria responsável pela liderança do processo de produção. Desta forma, ficou estabelecido que este integrante ocuparia a função de gerente do projeto. Este consenso foi fundamental para que o processo fosse articulado de maneira eficiente, pois a definição da autoridade e responsabilidade do gerente de projetos é uma das premissas básicas para que o conceito se estabeleça.

Como partes interessadas, tecnicamente chamados stakeholders, serão considerados ainda os colaboradores que fizeram doações financeiras por meio de financiamento coletivo, outros profissionais que passaram a integrar a equipe a partir do processo de criação e produção propriamente ditos, como cenógrafo, iluminador, fotógrafo e músico, além de outros fornecedores como equipe técnica e administrativa do teatro, assessor de imprensa e o responsável pelo transporte. Ainda podemos incluir nesta lista os apoiadores.

3 - GERENCIAMENTO DE ESCOPO

O Gerenciamento do Escopo do projeto pode ser considerado como um dos processos que tem mais afinidade com o processo de criação artística, pois ele foi a estrutura basilar para definição dos recursos necessários e dos subprojetos.²

Importante não confundir o escopo do produto, no caso da peça, com o escopo do processo, embora sejam interdependentes. É o escopo do processo que irá definir quais os subprojetos necessários para que todo o escopo do produto seja contemplado.

A partir da elaboração do escopo do processo, com a definição de prioridades e prazos de entregas dos elementos definidos no escopo do produto, tem-se uma visão global de todos os processos de trabalhos que deverão ser desenvolvidos para que se atinja o objetivo desejado pelas partes envolvidas. No caso da montagem da peça “Nem Aqui, Nem Lá”, estabeleceu-se um nível de qualidade que pudesse contemplar não apenas o desejo do núcleo do projeto, mas os diversos stakeholders do empreendimento.

Com o levantamento dos trabalhos a serem realizados, foi possível o início do recrutamento de outros integrantes com habilidades específicas, para integrar o grupo. O primeiro a juntar-se a equipe foi o cenógrafo, logo em seguida o iluminador. A função de figurinista foi absorvida pela atriz da produção.

4 - COMUNICAÇÃO

Ao que se refere a comunicação interna, vários instrumentos foram colocados a disposição dos integrantes em diversas fases do projeto. Inicialmente, um grupo no aplicativo whats app foi criado para a comunicação entre os integrantes do núcleo. Posteriormente um outro grupo no mesmo aplicativo foi criado para todos os envolvidos na produção. O núcleo do projeto tinha também à disposição uma conta de e-mail que foi utilizada prioritariamente pelo gerente do projeto, especialmente para o envio dos relatórios das reuniões de produção. Esta ferramenta também foi utilizada para comunicação externa. Ainda no mix da comunicação externa foram criadas duas contas em redes sociais, sendo uma no facebook e outra no instagram. Estas últimas foram utilizadas com caráter de publicidade sobre o processo, já um preparativo para a divulgação das



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

apresentações. O aplicativo Trello também foi inserido ao processo, porém não teve adesão nem mesmo pelo núcleo do projeto.

5 - CAPTAÇÃO DE RECURSOS

Os integrantes da equipe do núcleo optaram também, como forma de levantar recursos financeiros, lançar uma campanha no Catarse, plataforma de financiamento coletivo. Pela complexidade e objetivo deste processo, este será considerado como outro projeto. Embora, nesta experiência, ele tenha servido como propulsor para diversas definições para o projeto principal e sua continuidade, como definição do cronograma e antecipação de venda de ingressos.

CONCLUSÃO

Com reuniões semanais estabelecidas para alinhamento de informações, separadas, porém vinculadas a agenda de ensaios, o processo desenvolveu-se de forma mais organizada e culminou com o sucesso da realização de forma satisfatória, expressas nas entregas, no comparecimento e feedback do público, formado predominantemente pelos apoiadores do Catarse e na reunião pós-encerramento de temporada.

Obviamente, várias alterações foram feitas durante o processo, especialmente em decorrência do gerenciamento de aquisições, parte do processo que trata de toda a negociação de bens materiais e serviços, especialmente em decorrência das agendas dos espaços de ensaio e apresentações. Como bem registrado pelo próprio Terribili, em seu “Gerenciamento de Projetos em 7 Passos”, o plano desenvolvido inicialmente está sujeito a mudanças, pois “a realidade muda o plano”.

Assim como as organizações privadas, públicas e do terceiro setor, seja qual a configuração que o empreendimento artístico se enquadre, é importante que se proponha uma visão mais racional e atualizada do seu gerenciamento. A utilização de metodologias, técnicas e ferramentas atuais proporcionam uma visão clara, estabelecem prazos e minimizam riscos, viabilizando assim o cumprimento de objetivos e a satisfação

da maioria de todas as pessoas envolvidas.

¹ Disrupção tem sido usado pelo vocabulário do empreendedorismo e marketing para designar fenômenos de inovação radical.

² Subprojetos são pequenas partes do projeto que por dependerem de recursos, humanos ou materiais distintos, possam ser geridos em outro fluxo de produção, facilitando seu entendimento e busca de resultado.

REFERÊNCIAS

- BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2005
- MANGELLI, Leonardo S. L. Passeri. Gestão de projetos e o guia PMBOK: um estudo sobre o nível de uso do guia PMBOK nas empresas brasileiras. Rio de Janeiro: FGV, 2013 (Dissertação de Merstrado)
- TERRIBILI FILHO, Armando. Gerenciamento de Projetos em 7 Passos: uma abordagem prática. São Paulo: M.Books do Brasil, 2016
- VILHENA, Deolinda Catarina Franca de. Produção Teatral: Da prática à teoria a sistematização de uma disciplina. Salvados: V ENECULT, 2009 (Comunicação)



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

RECONHECIMENTO FACIAL COMO POSSIBILIDADE DE PESQUISA E EXPRESSIVIDADE ARTÍSTICA

JOSÉ MARCOS CAVALCANTI DE CARVALHO

 VÍDEO

RESUMO

O presente artigo trata da utilização do sistema computacional de reconhecimento facial visando o desvirtuamento das possibilidades de reconhecimento em detrimento a uma expressividade artística quando o algoritmo de reconhecimento é de forma proposital enganado pelo artista. Os artistas procuram pela utilização de recursos diversos interferir nas possibilidades de reconhecimento da máquina e do programa. Alguns autores mencionam que desde o início da fotografia não era possível o reconhecimento dos indivíduos apenas pela sua imagem, neste caso em particular a fotográfica. Utilizaremos autores como Dick (2010), Machado

(2007), Orwell (2009), Rocha (2016) e Rouillé (2009).

Palavras Chave: Reconhecimento facial, expressividade artística, imagem, identificação.

INTRODUÇÃO

O ser humano é capaz de reconhecer milhares de rostos ao decorrer de sua vida e detectar faces familiares apesar das alterações físicas desenvolvidas por conta do passar do tempo, expressões e acessórios utilizados em virtude da moda e gostos pessoais. Os computadores também têm a capacidade de fazer esse reconhecimento para variados fins, como identificação criminal, sistemas de segurança, processamento de imagens e vídeos e interação homem-máquina. Entretanto é necessário desenvolver sistemas que tenham a habilidade de reconhecer os rostos com todas as suas complexidades e variações.

As variações decorrentes dos processos de reconhecimento facial permitem uma série de possibilidades para a identificação pessoal, resultando em formas específicas e importantes que são necessárias para o reconhecimento dos indivíduos. O presente artigo trata da utilização deste tipo de sistema computacional visando o desvirtuamento das possibilidades de reconhecimento em detrimento a uma expressividade artística quando o algoritmo de reconhecimento é de forma proposital ludibriado pelo artista. Os artistas procuram pela utilização de recursos diversos interferir nas possibilidades de reconhecimento da máquina e do programa, usando de artifícios para confundir o reconhecimento facial.

Alguns autores mencionam que desde o início da fotografia, entendida neste caso, como uma tecnologia a serviço da identificação, não possibilitava o reconhecimento dos indivíduos apenas pelo registro da sua imagem como se supunha. A definição dos traços dos rostos e sua identificação apenas com a fotografia não eram suficientes, e em particular Rouillé (2009), que argumenta que essa relação de identificação deveria dar-se também por outras características antropomórficas além



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

daquelas dadas pelas imagens, e essas relações em conjunto possibilitariam a identificação dos sujeitos de forma muito precisa e particular. Há de salientarmos que diversos autores de ficção, principalmente na literatura, trabalharam esta temática em várias obras apropriando-se dos conceitos de identificação para relatar mundos onde os domínios destas tecnologias seriam usados de forma opressora. Estas possibilitariam o controle da população por meio de sua identificação, inclusive utilizando-se de maneiras perversas e autoritárias. Desta forma, incorreríamos num mundo onde os indivíduos não teriam seus direitos à privacidade, não conseguindo manterem-se no anonimato tendo sua privacidade invadida por completo, alguns dos autores que incidiram nestas temáticas foram, a exemplo: Philip K. Dick e George Orwell.

Voltemos um pouco ao passado, e imaginemos que precisávamos de formas eficientes de reconhecimento de pessoas e coisas do mundo, para que pudéssemos identificá-las de forma mais confiável e precisa, demandas que vão muito além daquelas possíveis a partir do desenho e ilustrações produzidos por artistas. Desta forma, a questão da identificação ganha um novo aliado que traz possibilidades que não foram imaginadas anteriormente, a fotografia inventada recentemente, trará possibilidades que estavam aquém daquelas que eram corriqueiras à época.

Quando do seu surgimento, como um novo modelo de visualidade traria consigo a impressão que seria o espelho da realidade, que seria a impressão precisa da realidade e não de uma realidade. A fotografia seria fidedigna à realidade, e estaria desta forma capacitada a identificar, a partir das fotografias e retratos; por essa verossimilhança, classificar o mundo por intermédio da sua capacidade de representação.

A relação de transparência que é atrelada a fotografia, por estabelecer características que por muito tempo nos levaram a crer que ela é desprovida de qualquer questão de gosto e estilo particular na sua objetividade ótica e química, resultou numa utilização desta, como um

modelo possível para o registro, e também uma maneira de distribuição de informações que serviria à identificação de indivíduos por meio da sua imagem captada de forma “análoga” pela fotografia. Ela começa a ser utilizada por Alphonse Bertillon, a partir de 1888, a serviço da Chefatura da Polícia de Paris como um meio único, em detrimento a outros, para a obtenção de registro e informação para reconhecimento de delinquentes (Rouillé, 2009, p. 85-86).

Bertillon concebe um meio científico para o registro dos indivíduos, sendo que cada aspecto que estava relacionado à tomada da fotografia era pensado dentro de uma metodologia, que deveria ser aplicada visando que as particularidades características dos rostos que fossem possíveis de serem catalogadas e reconhecidas a partir do registro feito. Ele tenta separar a relação artística atribuída aos retratos produzidos pelos artistas, por uma concepção científica a partir da suposta objetividade e transparência da fotografia, criando um método científico de reconhecimento confiável.

Assim como a nitidez, a transparência é muitas vezes considerada como propriedade imanente das fotografias, e como garantia de verdade. A ampla ação levada a efeito por Alphonse Bertillon, a partir de 1888, no Serviço de identificação da Chefatura de Polícia de Paris, pela sua extensão e pelo seu próprio fracasso, revela ao mesmo tempo, uma imensa confiança concedida à força de verdade da fotografia e uma grande lucidez dentro de seus limites intrínsecos. Para Bertillon, o reforço do controle policial passa pela transparência máxima da imagem; do mesmo mundo que o controle dos detentos se baseia, segundo os adeptos da pan-óptica, na transparência da arquitetura penitenciária. A cada setor, sua verdade, e, para cada verdade, suas formas (ROUILLÉ, 2009, p. 85-86).



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Descobre-se que a utilização da fotografia por si só não consegue dar conta de uma série de possibilidades em torno da identificação dos sujeitos, estas fotografias de caráter judiciário deveriam estar atreladas a outras formas de identificação dos indivíduos, como por exemplo, a antropometria sinalética. Esta se tornaria “...o auxiliar indispensável de qualquer fotografia judiciária” (Rouillé apud Bertillon, 2009, p. 87). Os retratos são, assim, acompanhados de “observações antropométricas”, isto é, de medidas de certas partes do corpo: a cabeça, o nariz, a testa, a orelha, os pés, a distância dos dedos médio, mínimo e cotovelo, etc. Aos procedimentos fotográficos associam-se mensurações também estritamente estabelecidas, que exigem uma aparelhagem igualmente específica (régua graduáveis, esquadro, compassos de espessura ou de correção). A imagem fotográfica, analógica, do rosto é, assim, substituída por uma imagem numérica do corpo.” (Rouillé, 2009, p. 87-88).

A questão da identificação também está no imaginário de escritores que vão desenvolver os enredos dos seus livros a partir das relações autoritárias, que advindas de sistemas opressivos e de um futuro distópico desenvolvem narrativas sobre um futuro que será regido por sistemas doutrinários que irão culminar numa forma de intolerância e falta de alteridade em relação ao outro, de tal forma que quase não existe uma perspectiva de vida privada, pois, os aspectos dessa existência sempre são mediados pela vigilância descomedida e pela implicação de uma disciplina estipulada pelos sistemas de opressão.

As ferramentas tecnológicas que o homem dispõe na atualidade fazem parte do seu cotidiano, podendo torná-lo mais descomplicado auxiliando-o em tarefas, como por exemplo: a utilização de aplicativos no seu smartphone que facilitam tarefas diárias. Esse contato preciso e permanente que o homem tem com a tecnologia digital por intermédio de máquinas, como o computador acaba formando uma relação entre os mesmos onde se faz necessário um facilitador da comunicação entre homem e máquina, podemos chamar esse facilitador de interface.

A interface tem sua definição questionada por vários autores como Cleomar Rocha (2016), que em seu livro “Pontes, Janelas e Peles” reúne pensamentos de autores da área da tecnologia para abordar o conceito de interface:

As variações são muitas, e o termo pode abranger noções distintas, variando em função de áreas de conhecimento e mesmo do período de que se fala. De modo geral, a vinculação do termo com a informática é mantida, embora alguns autores escapem deste contexto, ampliando a referência semântica do vocábulo. (ROCHA, 2016, p.20).

A importância da interface foi muitas vezes questionada, mas hoje se entende sua imensa importância no processo de comunicação entre homem-máquina, justamente porque tem esse papel de facilitador de comunicação entre os mesmos, possibilitando uma relação fluida no processo de utilização da máquina pelo artista. No campo da arte, a interface pode ajudar o artista na melhor utilização do sistema computacional para produzir seus trabalhos, trabalhos esses que podem ser completamente produzidos por intermédio do uso do computador, caracterizando arte computacional como categoria explorada pelo artista.

Alguns exemplos de trabalhos tecnológicos que exploram o reconhecimento facial são os da artista californiana Mary Huang, em Typeface (2010), onde ela combina o design tipográfico e a tecnologia do reconhecimento facial, usando variáveis que reconhecem o rosto do participante e correspondem às letras na tela, funcionando como um retrato tipográfico. Os artistas Shin Seung Back e Kim Young Hun desenvolveram Portrait (2013), que se trata de uma série de retratos digitais feitos a partir da detecção de rostos num filme, a cada 24 frames do decorrer do mesmo, e cria um só rosto a partir da captura dos frames que irão compor um único retrato composto que representa todo o filme, criando



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

assim uma identidade para o mesmo, os artistas sul-coreanos Shinseungback e Kimyonghun trabalham em equipe. Para criação deste trabalho eles utilizaram a linguagem de programação Processing, que se trata de um software que também é uma linguagem de programação, e um algoritmo de reconhecimento facial por intermédio da ferramenta computacional Open Data Cam, que quantifica o que lhe é mostrado e ajuda a entender as imagens por intermédio do reconhecimento facial.



Avatar, Portrait, 2013, Pigment Inkjet Print: Shinseungback e Kimyonghun, 2013.

A produção artística é feita com os recursos disponíveis à época da sua realização, e na contemporaneidade busca dispor ao máximo as potencialidades das máquinas semióticas que não foram á priori projeta-

das para o uso nas artes, mas para fins industriais.

Máquinas semióticas são, na maioria dos casos, concebidas dentro de um princípio de produtividade industrial, de automatização de procedimentos para produção em larga escala, mas nunca para a produção de objetos singulares, singelos e “sublimes”. (MACHADO, 2007, p.10).

A tecnologia do reconhecimento facial, por exemplo, trata de uma tecnologia de inteligência artificial que pretende simular processos mentais humanos que tem em uma das suas esferas o que chamamos de visão computacional. Que se trata do desenvolvimento de software e hardware capaz de reconhecer características faciais para o intermédio de imagens capturadas e registradas em pontos específicos como boca, nariz e olhos, e a aplicação dessa técnica se dá no controle de acesso, segurança e até mesmo em análise de emoções. Entendendo esse processo, o artista, tecnólogo e designer Adam Harvey explora os efeitos dessa inteligência com projetos artísticos que desafiam os limites desses softwares, já que os programas se baseiam em limites probabilísticos que são bloqueados pelo projeto CV Dazzle.

CV Dazzle é um projeto de camuflagem que tem a intenção de confundir os softwares de reconhecimento, usando estilo de cabelo e maquiagem diferenciados e também acessórios de moda. A camuflagem funciona de maneira oposta ao funcionamento do algoritmo de reconhecimento, o tipo de maquiagem feita escurece pontos naturalmente claros do rosto, como a região da bochecha, nariz e testa, que é a área triangular que começa acima dos olhos e vai até o queixo.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO



CV Dazzle Look 1. 2010. Foto: Adam Harvey

Essa é uma das maneiras encontradas por artistas para tentar enganar o sistema de reconhecimento facial e de forma geral o computador, e mostrar que mesmo os sistemas considerados mais confiáveis, podem ser confundidos com técnicas relativamente simples. A arte pode se aproveitar de sistemas como este para experimentação e ressignificação, mostrando à sociedade novas maneiras de utilização de algo já existente, como também pondo em discussão a segurança dos indivíduos que acreditam estar totalmente seguros ao utilizar um sistema de identificação por meio de reconhecimento facial.

CONCLUSÃO

Esperamos ter contribuído para o campo da arte, tecnologia e web, no sentido de sugestão de ideias sobre a utilização do sistema de reconhecimento facial pela arte digital, onde o artista utilizando meios disponíveis a ele, o reformula ressignificando seu uso tradicional. A arte tecnológica, tendo a categoria arte digital inclusa nela mesma, oferece inúmeras possibilidades de criação, podendo utilizar-se exclusivamente da internet para tal (internet art), ou também podendo aterem-se às ferramentas que o computador oferece (arte computacional), que pode também ser chamada de arte digital justamente por conta do uso dessas ferramentas computacionais, as definições das terminologias ainda de-

vem ser estabelecidas pelos estudiosos da área.

A atualidade exige-nos conhecimento básico quanto à operação de aparelhos eletrônicos, que a maior parte de nós tem presente diariamente para comunicação, realização de tarefas ou entretenimento. Cabe a cada um utilizá-los de maneira significativa, incluindo-os em seu cotidiano como facilitadores e cooperadores. O papel do artista digital torna-se importante para revelar maneiras diferentes ou totalmente inusitadas de se utilizar essa tecnologia digital, podendo fazê-lo apenas por experimentação a partir da curiosidade, ou de forma engajada, buscando conscientizar quem observa ou participa da obra como também criticar sistemas e padrões.

REFERÊNCIAS

- LOPES, Eduardo Costa. Detecção de Faces e Características Faciais, Trabalho individual II, Pós-Graduação em Ciência da Computação, Porto Alegre, Rio Grande do Sul.
- NYU / TISCH, Adam Harvey < <https://tisch.nyu.edu/itp/itp-people/faculty/adjuncts/adam-harvey> > acesso em: 12 de março de 2018.
- ROUILLÉ, André. A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea. Trad. Constância Egrejas. - São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- Shinseungback e Kimyonghun. Disponível em: <<http://ssbkyh.com/works/portrait/>>. Acesso em 2 de maio de 2018.
- ROCHA, Cleomar. Pontes, Janelas e Peles: Cultura, Poéticas e Perspectivas das Interfaces Computacionais. 2a. ed. Goiânia: Media Lab/ CIAR UFG /Gráfica UFG, 2016.



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

O MERCADO DE PERFORMANCE EM SÃO PAULO

JOSEANE ALVES FERREIRA

 **VÍDEO**

INTRODUÇÃO

Em sua trajetória, a performance possuiu outras denominações até assumir a terminologia “performance”, ligada basicamente à ação do corpo que encena e interage diretamente com o público, com metáforas, influências e referências singulares, dificultando sua definição. Outro dado a se considerar é o contexto histórico, social e político, que ela pertence. Os primeiros sinais concretos de vida surgiram com as vanguardas do século XX, tais como: Dadaísmo, Futurismo, Surrealismo, Bauhaus, e desdobramentos de outras manifestações, como body art, action painting, e se afastando no tempo, outras referências oriundas do Oriente, como o teatro Kabuki e Nô, por apresentarem interfases das artes tradicionais, de grande impacto visual e uso do corpo, como ferramenta e personagem da ação, também ajudaram a performance a encontrar seu espaço. É considerável apontar os rituais tribais, os mistérios medievais e até mesmo os espetáculos do século XV, de variedades, e as atividades circenses, todas essas manifestações contribuíram para consolidação da

performance como expressão artística.

Contudo, a performance vem de uma história ligada a anti-arte contestando as instituições. Envolve vários campos do conhecimento, e por ser caracterizada uma expressão híbrida ou de fronteira, em parceria com outras linguagens, enfrenta questões relativas ao pertencimento dos acervos em instituições públicas e/ou coleções particulares.

Normalmente essa linguagem, devido sua imaterialidade faz uso de registros tanto para sua divulgação, quanto para garantir sua memória e pesquisa. Os mais comuns são os documentos de compra, o memorial descritivo da obra, garantindo sua reexecução; os resíduos, que são os substratos ou objetos que ficaram da ação que poderão ser expostos separadamente ou serem transformados em instalações; as fotos, que congelam e registram o momento, por vezes podem ser o resultado final de algumas performances, sendo passíveis de ser comercializado. E finalmente o vídeo, que devido à verossimilhança, descreve a ação em movimento, e como a fotografia, pode ter como resultado: foto performance e vídeo performance. É fundamental destacar que alguns artistas não permitem o registro de suas ações e, por vezes, a oralidade é o caminho para a reprodução do trabalho desses artistas.

Algumas performances permanecem nas páginas da história devido ao seu registro, já que a ação aconteceu em um tempo e espaço restrito, oportunizando a apreciação e pesquisa daqueles que tiveram presentes nas ações únicas.

A comercialização e circulação de arte dá visibilidade aos artistas e às instituições, e as feiras de artes são espaços essenciais dessas relações, mas a performance apresenta resistência, porque os compradores ainda em sua maioria desejam levar objetos de arte para suas coleções e acervos. A comercialização é via contrato, garantindo ao proprietário o direito de reperformance, segundo orientação do artista, e obras que podem ser executadas por terceiros parecem facilitar essa tratativa.

O mercado de performance no Brasil indica crescimento, desde



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

2000 vem incluindo em seus acervos ações corporais, performances em instituições de arte, tais como o Museu de Arte Moderna de São Paulo [MAM-SP] e a Pinacoteca de São Paulo, indicam um novo olhar a cerca do mercado de obras de arte de caráter imaterial, como a performance.

PERFORMANCE: AÇÃO DO CORPO É COMERCIALIZADO

O mercado de arte sofre interferências, que orientam o valor e o status dos artistas. Notadamente, os artistas estão subordinados a outras questões, que não as estéticas. Nessa lógica está inserida a performance, contudo, quando um colecionador, ou uma instituição de arte, adquire uma performance, não leva para o acervo um objeto físico, somente um certificado, e um descritivo da obra que garante a propriedade da obra e a sua reperformance. Isso indica que colecionadores e instituições tradicionais como museus passaram a trabalhar com a imaterialidade.

A performance passou a ser aceita como meio de expressão artística independente na década de 1970. Naquela época, a arte conceitual – que insistia numa arte em que as ideias fossem mais importantes que o produto e numa arte que não pudesse ser comprada ou vendida – estava em seu apogeu, e a performance era frequentemente uma demonstração ou uma execução dessas ideias (GOLDBERG, 2015, p. VII).

O ato de criar, em geral, é associado à livre expressão, porém na prática a liberdade nem sempre é plena. Historicamente, o artista criava conforme seu patrocínio ou certas regras sociais ou de mercado, mas esses aspectos não comprometeram a qualidade da obra, os artistas sempre deixaram suas marcas e valores em seus trabalhos. Pode-se afirmar, assim, que a obra de arte sempre foi um espelho de seu momento, de seu criador e de sua época.

A arte tradicionalmente para sobreviver, ter o direito de exercer

o ato de criação e execução de suas atividades esteve atrelada a esquemas e estruturas financeiras, afinal a produção artística tem custos e depende de recursos de diversas fontes, normalmente esteve dependente de patronos. Os mecenas foram primordiais para o desenvolvimento das práticas artísticas desde a Antiguidade, garantindo que muitos artistas trabalhassem e sobrevivessem de seus ofícios.

O termo “mecenas” parece ter sido forjado como referência às atividades desenvolvidas por Gaius Maecenas, amigo pessoal do Imperador Caio Augusto, que na época exerceu funções administrativas no império romano, entre 30 a.C. e 10 d.C. Embora sem ter título oficial, ele substituiu o Imperador quando este se ausentava, o que lhe conferiu plena autonomia na alocação de recursos. Maecenas foi grande articulador das ligações entre o Estado romano e o mundo das artes. Além de admirar a produção artística e de ser escritor, Maecenas parece ter percebido que ao aproximar artistas, filósofos e pensadores do governo que representava, carregava para o Estado a aceitação e o prestígio de que os artistas gozavam junto à população. (REIS, 2003, p. 6).

Atualmente colecionar essa linguagem tem outros aspectos, como destaca a professora de performance Juliana Moraes (2016). Ela recorda a compra de uma performance do Tino Sehgal por um casal milionário, por um valor substancial, na qual a encenação consistia em oferecer um jantar, e no final o marido e esposa vão para o quarto, trocam suas roupas, ele com a dela e vice-versa, descem e ao final do jantar pronunciam: “Esta é uma obra do Tino Sehgal” (MORAES, 2016, p. 9). Para Moraes (2016, p. 10), o que importava para o casal era o status que isto representou, como uma marca, uma grife.

Quanto ao mercado de arte são muitas as prerrogativas: obras tombadas, outorgadas pela história; profissionais da trama artística (críticos, conservadores de museus, marchands, colecionadores e outros), com o chamado “gosto” atuam, articulam, classificam e alimentam tendências e, por fim, interferem no mercado, do mesmo modo que as obras



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

adquiridas pelos museus, influenciando na valoração das mesmas. Exposição de artistas em feiras e salões, também dão visibilidade e credibilidade, contudo, o preço de uma obra é o reconhecimento da sua qualidade, de seu autor, que passa por peritos que avaliam questões estéticas, da história da arte e dos movimentos artísticos. Outros fatores como autenticidade, prêmios, fama podem interferir no preço da obra. “Ao contrário das ações de uma empresa, as obras de arte não são substituíveis nem semelhantes; é por isso que o vendedor assume uma posição monopolista das obras que possui” (BENHAMOU, 2007, p. 84).

O mercado apesar de sua estrutura sofre alterações por vezes devido a questões culturais, que orientam o valor e o status dos artistas. Desde os gregos que exaltavam a beleza física e a eloquência, a arte possuía status por ser considerada do universo das ideias, junto à filosofia e a poesia, além da música, devido sua métrica matemática. Segundo Platão, as crianças até a adolescência deveriam fazer estudos literários, seguidos de música, incluindo também dança. Não obstante, a escultura, que representava o corpo e as divindades, bem como a pintura, era considerada trabalho físico, funções dos escravos, muito distantes das ações dos homens livres, que procuravam refinamento do pensamento, do espírito, um bem maior (REIS, 2003). Contudo, a arte estava presente nos objetos cotidianos e utilitários, como vasos e moedas, numa relação de arte e vida, e a escultura tinha sua relevância não só no mundo das artes, como no dia a dia da população.

Notadamente, os artistas estão subordinados a outras questões, que não as estéticas e habilidades técnicas. Nessa lógica está inserida a performance que, como escultores e pintores na Antiguidade, conquistaram lugar no pódio das artes, porque, devido a valorização que os gregos impregnaram no corpo, sua devida representação era considerada aplicação das ciências nobres e da complexidade do corpo, além de homenagear as divindades.

Algumas performances são criações individuais, mas com exe-

cução de terceiros, como se pode constatar nas obras de Laura Lima. Essa lógica parece ter origem distante, no Renascimento. Artistas renomados agregavam ao seu redor vários artesãos para executar seus trabalhos, facilitando-lhes coordenar muitos projetos. (REIS, 2003).

É imperativo ressaltar a ótica do sistema capitalista, as famosas casas de leilões como Sotheby's e Christie's, que apresentam arrecadações de grande volume. Segundo Pinho (2008, p. 9), durante uma grave crise no setor econômico nos Estados Unidos, devido ao estouro da bolha imobiliária, percebeu-se que “a mão invisível do mercado, a eficiência alocativa e a liberdade individual não são tão confiáveis como supunham alguns reputados mestres de Economia”. Dias depois, um leilão da Sotheby's arrecadou em poucas horas cerca de US\$ 200 milhões com obras contemporâneas.

Já Naira Ciotti (2017), professora universitária de performance acredita no fortalecimento do mercado de performances e particularmente não percebe dificuldades. Ela observa o crescimento da linguagem e sua reverberação no mercado. Lembra do pressuposto de “Marvin Carlson (nascido em 1935), que afirma, que nossa sociedade é da performance, é uma virada performativa que a gente está vivendo” (2017, p. 10). Por fim, que acredita na normatização dos processos da performance.

O mercado brasileiro de arte indica crescimentos no que se refere à performance. Na SP-Arte [2016], a obra Parangolé, de Lourival Cuquinha, foi vendida pela Baró Galeria por R\$ 25.000,00. A colecionadora Cleusa Garfinkel, que adquiriu a obra a doou para o MAM-SP, instituição que também tem aumentado seu acervo de performance (FOLHA DE S.PAULO, 2016, p. C1). Interessante observar a estratégia de comercialização da obra de Cuquinha, entre a galeria, que representa o artista; a instituição que recebeu a obra, o MAM-SP, via o curador Felipe Chaimovich, que esteve presente na negociação; e a feira SP-Arte, que efetivamente comercializa arte. Essa transação garantiu que essa linguagem passasse a estar presente em um museu na cidade de São Paulo, a



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

maior cidade de negócios brasileira, além da presença da colecionadora e incentivadora, que poderia ser tratada de “mecenas Garfinkel”, que fez a doação.



Figura 1 – Performance “Parangolé” de Lorival Cuquinha. Fonte: <https://www.select.art.br/quanto-custa-uma-performance/>, 2016.

Certamente, tanto a colecionadora quanto o museu não levaram para o acervo ou reserva técnica um objeto físico, mas um documento que garante o direito de posse da obra, bem como de sua reperformance, segundo a curadoria do museu, além do direito nos créditos como detentor da obra, tal como qualquer objeto, que ao ser exposto indica a instituição ou coleção que a obra pertence. Isso indica que instituições tradicionais como museus passaram a trabalhar com a imaterialidade.

Esse advento não é necessariamente novidade, pois o cinema, desde sua aparição, tem a mesma lógica. Quando usava a plataforma película, apesar dessa materialidade, o objeto de apreciação só acontecia na tela, onde o filme existe e dialoga com o público (SANTOS, 2016). Afinal, filme são rolos de película, objetos sem magia, que só conseguem expor ao mundo suas metáforas, conceitos e ideias quando projetados. Atualmente com a mídia digital se tornou efetivamente imaterial. Outro importante aspecto consiste na comercialização do cinema: o criador e/

ou produtor/ diretor precisa das distribuidoras para intermediar a exibição, mas a autoria sempre será do artista, o mesmo ocorre na performance, quando for reperformada, será necessário negociar com o colecionador, porque o artista abriu mão do direito de propriedade, mas nos créditos, que deverá constar o nome do criador e do proprietário, e talvez essa questão seja um elemento de valoração da performance: o status do proprietário.

Comercializar performance sempre foi o mote da Galeria Verbo, por acreditar que os artistas necessitam sobreviver, ter condições de subsidiar e desenvolver suas pesquisas. Entretanto, é indispensável que os artistas se conscientizem quanto à reperformance, devido à singularidade de cada artista, quanto ao conceito e estética do mesmo.

De acordo com Marcos Gallon (2016), diretor da Mostra Verbo da Galeria Vermelho, até 2016 só havia comercializado duas performances, a de Maurício Ianês, “O Nome”, para Pinacoteca de São Paulo, e outra “Refus” (Recusa), para o Centro Nacional de Artes Plásticas da França [CNAP], na França, mas ele questiona: “será que essa institucionalização da performance, (...) a entrada dela nos museus e na coleção particular, vai tirar a contundência da performance?” (GALLON, 2016, p. 8). Ele considera que essa linguagem carrega caráter contestador, principalmente quanto ao mercado consumidor e à instituição adquirente, mas reconhece que a performance está presente em todos os campos da arte atual.

A relação com o museu, como local de circulação e produção de arte, na qual o mercado vem consolidar esse sistema e as obras de arte como produtos. O museu é incontestavelmente território dessas relações, do sistema de arte. As obras e artistas ao adentrar nessas instituições, garante visibilidade à obra e a eles, agregando valor.

O performer Lorival Cuquinha (2017) acredita no diálogo com o mercado por ser uma oportunidade de se imbricar com o contexto em que está inserido, “meu modus operandi permite eu ser permeado até por instâncias como mercado, uma rua, (...) uma passeata, uma galeria, ou



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

uma proposição de residência” (CUQUINHA, 2017, p. 13) é uma forma de tencionar.

Já a artista Laura Lima (2017) tem uma visão peculiar de acervos de performance, pois não os percebe como imaterial porque as ações abarcam documentos, instruções, porém não é simples sua apropriação por causar desconforto: “(...) compre essa obra, mas lembre-se que você vai ter que a refazer toda vez que você tiver que deixá-la presente” (p.8). Também sua catalogação não é simples, como os objetos tradicionais de outras coleções, mesmo obras como pinturas requerem do museu, da instituição, um olhar determinado para cada obra, e o mercado da performance ainda é muito lento, principalmente por lidar com trabalhos vivos. Outro questionamento de Lima (2017) é que o artista tem que sobreviver, e conseqüentemente até se adaptar.

As reflexões de Lima indicam que a inclusão de performances dentro dos museus, brinda a instituição com status, além das questões estéticas que agregam valor ao acervo, porém as negociações acontecem em sigilo. Quanto ao valor das obras, exceto o “Parangolé”, de Lorisval Cuquinha, que divulgou o valor da obra, os demais artistas de modo geral mantêm segredo.

Laura, que já vendeu obras no exterior e assina duas no Inhotim e uma no Museu de Arte da Pampulha (MAP) não revela os valores dos contratos. (...) Manter o sigilo parece ser uma questão mercadológica. “O valor é dado a partir de uma média da importância histórica do artista ou do grupo. Também é levado em conta se a obra é premiada, se ela participou de exposições importantes...” (OLIVEIRA, 2016, p. 4).

Maurício Ianês acredita que desde Duchamp e os dadaístas, entre outros movimentos artísticos que metaforizaram o objeto de arte, o mercado se adaptou para assimilar obras imateriais, com a performance

o caminho foi similar. Um exemplo para ele é a performer Marina Abramović que documenta seus trabalhos por meio de fotos e vídeos, mas estes acabam sendo substratos comerciais, obras vendáveis, contudo obras que funcionam integradas e dependem do público, não deveriam ser tratadas como “produto de mercado, e sim um registro histórico” (IANÊS, 2017, p. 7).

As feiras de arte, em relação a performances, apresentam resistência de acordo com Ianês (2017). Ianês foi o primeiro performer a participar da SP-Arte e lembra que a aceitação do público foi incomum, ele ouviu comentários: “o quê que ele está fazendo aqui? Aqui não é lugar para isso, aqui é lugar de objeto de arte com preço” (IANÊS, 2017, p. 8), modestamente, o artista afirma ser um gladiador em parceria com galeristas, a favor da inclusão de performance no sistema da arte e sua devida manutenção, afinal o mercado absorveu a linguagem, apesar de certa relutância e conservadorismo.

De maneira especial, grandes corporações financiam arte contemporânea, estreitando a relação entre público e privado no âmbito das artes. Nesse nicho, a indústria de luxo tem se evidenciado, projetando suas marcas, em parceria com a arte, que promove museus-espetáculos, como ocorreu com o grupo LVMH1, que criou um centro de arte autônomo, a Fondation Louis Vuitton pour La Création, em 2010, que se tornou atração turística.

O BRASIL E AS INSTITUIÇÕES DE ARTE E SEUS FINANCIADORES

Instituições financeiras como Caixa Cultural, Itaú Cultural e Centro Cultural Banco do Brasil são referências de parcerias entre arte e mer-

1 “O grupo LVMH – Moët Hennessy Louis Vuitton, o maior conglomerado de produtos de luxo do mundo, do qual a Chandon faz parte, nasceu em 1987, resultado da união dos grupos franceses Louis Vuitton (fundado em 1854) e Moët Hennessy (procedente do champagne Moët & Chandon, fundado em 1743, e do cognac Hennessy, de 1765). Com a união, passaram a pertencer a um só grupo os champagnes Don Pérignon, Frug, Moët de Chandon, Veuve Clicquot, dentre outros nomes fortes do segmento de bebidas de luxo. O grupo francês também atua nas áreas de moda, perfumes e cosméticos, relógios e distribuição seletiva. Entre as suas principais marcas estão Loius Vuitton, Christian Dior, Givenchy, DKNY, Fendi, Kenzo, TAG Heuer e a Chandon” (CHANDON, s.d.).



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

cado, essas instituições como compromisso ético com o país, faz uso da responsabilidade social e aplica recursos oriundos de renúncia fiscal (imposto devido na fonte), na divulgação e apoio à cultura e arte, principalmente por meio de exposições e ocupações artísticas. O mesmo ocorre com salas comerciais de cinema à saber: Espaço Itaú de Cinema e Caixa Belas Artes de Cinema, que utilizam o nome da instituição apoiadora, nos espaços, ratificando a parceria, tendência que vem crescendo no país.

Alcimar Frazão (2016), O supervisor do Núcleo de Artes Visuais, no SESC Pompeia tem uma visão muito clara da mecânica do mercado, na qual a instituição é pautada por ele, quando deveria ser o inverso. O SESC tenta alinhar esse caminho, propondo exposição de artistas cuja linguagem apresente algo cujo debate pode reverberar no mercado, sempre com foco no debate estético. Contudo, acredita que o mercado não deva ser “termômetro para discutir arte” (FRAZÃO 2016, p. 9).

No Brasil, a comercialização de performance vem crescendo modestamente, apontando um futuro promissor aos artistas, compradores, colecionadores e instituições de arte. Um exemplo é o advogado e colecionador Sergio Carvalho, em 2015, comprou a obra “Maleducação²” do grupo Empreza, agregando à sua coleção com mais de 1.300 objetos, como pinturas, esculturas, fotografias.

A história mostra que o hábito de colecionar parece ter surgido com o próprio ser humano. No campo da arte, talvez tenham sido os gregos os primeiros a inventariar objetos artísticos. Com a decadência da Grécia e de Roma, a Igreja tornou-se a grande sucessora relativamente à coleção de obras de arte, posição depois disputada pelos nobres, com o surgimento do

² A performance “Maleducação” pede no mínimo cinco dos dez integrantes do Grupo Empreza, para execução. Consiste no grupo sentado em torno de uma mesa de jantar requintada, na qual eles se vestem a moda de dress code corporativo. Eles bebem, conversam, distribuem gentilezas aos presentes e compartilham a refeição. Contudo, uma das mãos fica amarrada com a mão de outro colega, dificultando a movimentação. Outro ponto nevrálgico é o fato de todos os performers usarem uma espécie de aparelho ortodôntico, que mantém as bocas e mandíbulas comprometidas, que remetem a certo sadismo (SCARTEZINI, 2017).

mecenato, e, mais tarde, pela emergente burguesia (PINHO, 2008, p. 194).

É interessante salientar que a relação do advogado com os artistas é bem próxima, podendo indicar ser isto um facilitador da negociação desta linguagem artística, ainda não comum no Brasil.

A aquisição de Sergio Carvalho aponta para algo no mínimo inusitado. O colecionador não leva para seu acervo um objeto que poderá colocar na parede ou sobre um pedestal, contudo ele agregou à sua coleção um documento, com a descrição de como deve acontecer uma reencenação, junto com o direito de reperformá-la.

A exposição “Terra Comuna”, de Marina Abramović, que aconteceu no SESC Pompéia, em 2015, foi tão impactante como qualquer exposição de pintura e escultura, que abarca estruturas bem complexas, climatização e manuseio de obras únicas. Essa performer utilizou a plataforma vídeo, em muitas ações, na exposição, já que não estava presente durante todo o evento. Alcimar Frazão (2016, p. 12), relatou que a transação das obras nessa plataforma, com trabalhos da trajetória da artista, apresentou algumas facilidades, como transporte e seguro, mas o cuidado com a obra foi o mesmo, “porque ainda sendo digital é obra, ela é preservada, é igual como se fosse uma pintura”.

O acervo era da própria artista, que acompanhou da montagem ao término da exposição, as mídias e o material retornaram ao seu acervo pessoal. O mesmo ocorre quando colecionadores cedem pinturas e esculturas para serem expostos e, ao fim do evento, as peças voltam à origem.

Um cenário similar ocorreu com a coleção particular do advogado Sérgio Carvalho, que foi motivo da exposição no Museu Nacional Honestino Guimarães³, ou Museu Nacional de Brasília, com a exposição

³ O Museu Nacional Honestino Guimarães é uma das tantas impressionantes obras de arquitetura encontradas na capital federal. Projetado por Oscar Niemeyer em parceria com Lúcio Costa, o edifício tem 14 mil metros quadrados de espaços dedicados a galerias, serviços e áreas de apoio. A expressão minimalista do edifício – uma semiesfera perfeita e uma proeminente rampa de acesso – rende um caráter surrealista à obra situada na Esplanada dos Ministérios (URIBE, 2016).



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

“Contraponto” (2017), sob a curadoria de Tereza de Arruda, que apresentou 33 artistas diferentes. Importante ressaltar que Carvalho possui séries inteiras de alguns artistas “mantendo assim a integridade e a unidade da obra original” (SCARTEZINI, 2017, p. 1). A abertura aconteceu com a reperformance “Maleducação” do Grupo EmpreZa, pertencente à coleção, que será encenada sempre que Carvalho desejar, já que detém o direito sobre a obra, em sintonia com o grupo. O colecionador tem uma trajetória de expor ao público sua coleção, com mostras em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e em Brasília (no Museu dos Correios) (SCARTEZINI, 2017).

O cinema comercial tem uma relação próxima, pois o criador, produtor e diretor de um filme para terem sua obra nas telas de cinema precisam das distribuidoras, que intermediam esta ação. Normalmente os direitos comerciais do filme ficam com as distribuidoras, e enquanto o contrato for do distribuidor, o filme será exibido nas salas comerciais que têm que pagar à distribuidora. Finalizado o contrato, o filme sai de cartaz e poderá ser vendido para outro suporte de exibição. A tela é onde o filme existe e dialoga com o público (SANTOS, 2016), afinal o filme são rolos de película, ou mídias digitais, objetos sem vida que só conseguem expor ao mundo suas metáforas, conceitos e ideias, quando projetados. A comercialização dessa linguagem de massa tem sua lógica e de alguma forma conversa com a encenação da performance, pois ambas acontecem no espaço da projeção ou exposição.

Convencionalmente, os acervos foram pensados e estruturados a partir de “suporte ou de linguagem, acervo de pintura, acervo de gravura, acervo de fotografia, acervo de escultura” (PITTA, 2016, p. 2), que apresenta certa restrição, principalmente no campo das artes modernas e contemporâneas. Por não darem conta dessa abordagem mais ampla e aberta, afirma a curadora da Pinacoteca de São Paulo Fernanda Pitta, que a catalogação acontece por vezes por meio de aproximação, por exemplo, pintura com a fotografia, mas devido a essa limitação, a própria

produção artística amplia polêmicas de como colecionar, preservar determinadas obras, e a performance favorece esses desafios, devido seu caráter (PITTA, 2016, p. 2).

Um aspecto interessante ocorre com Laura Lima (2017) que atualiza sempre que possível suas orientações por acreditar que suas obras estão vivas, mesmo sem ter convicção de constar isso no contrato junto à instituição. Contudo, a artista crê que as instituições carecem de expandir a abordagem da catalogação que, por vezes, rotula, blinda a obra com determinada terminologia, que pode gerar algumas adversidades, por falta dessa flexibilidade, como também tem convicção, que as orientações não são só para os artistas que irão reperformar, mas também para as instituições.

Esse ponto de vista é congruente ao do Maurício Ianês (2016), que endossa essa abordagem com outras manifestações artísticas, e lembra que desde o Modernismo, com o mictório de Duchamp, as instituições tiveram que se adaptar quanto ao acervo, como a conservação de obras de arte, que quebraram padrões e paradigmas da ideia de obra de arte.

As primeiras duas performances a pertencerem a um museu ocorreram em São Paulo, no Museu de Arte Moderna, em 2000, com duas obras da artista Laura Lima, “Quadris de homem = carne / mulher = carne” 1995; “Bala de homem = carne / mulher = carne”, que além de inovar, possibilitou uma mudança de paradigma quanto ao ato de colecionar. De 2000 até o momento (setembro de 2018) já são cinco as performances que pertencem a acervos em São Paulo: o MAM-SP com as obras de Laura Lima, que em 2007 agregou outra ação “Palhaço com buzina reta – monte de irônicos”, da mesma artista e, recentemente em 2016, a performance “Parangolé”, de Lorival Cuquinha, (que não constava no site da instituição quando da finalização deste dissertação artigo, por estar em processo de tombamento), e a obra “O Nome” de Maurício Ianês, adquirida pela Pinacoteca de São Paulo, em 2015.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO



Figura 21 – “Quadris de Homem= Carne/Mulher=Carne”, Laura Lima, 1995
Foto: Sérgio Guerini, Itaú Cultural. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra63227/quadris-de-homemcarnemulhercarne>

Uma performance até integrar um acervo passa por uma triangulação: o artista, que cria e apresenta um descritivo/orientação da obra a ser reencenada; a galeria, que normalmente representa o artista e viabiliza a comercialização da obra, bem como as feiras de arte, que têm objetivos bem claros de compra e venda de obras de arte; e, finalmente, a instituição que recebe a obra e deve catalogar, reperformar, conservar, expor, no intuito de oportunizar ao público o acesso à mesma, permitindo o acesso e ampliação à sua divulgação. Evidentemente, são muitos os meios utilizados pelo artista e pelas galerias, que o representam para efetuar sua comercialização, dentro do sistema de venda e compra que poderá posicioná-lo no mercado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na performance, como em outras linguagens que fazem uso do corpo do artista, como o teatro e a dança, o artista pode ter uma ação individual ou com outros corpos em uma atividade coletiva, ou até mesmo criar uma obra para que outros artistas ou outros corpos a execute; além

de materiais e diversos tipos de linguagens que conversam entre si, apresentando informações que compõem um novo panorama e entram em contato direto com o público. Por vezes, essas linguagens são efêmeras, assim como é a realidade do artista que a executa e o contexto em que está inserida.

A performance sob o olhar de alguns artistas e curadores participantes⁴ deste artigo, não pode ser reproduzida, e se o for, poderá ser considerada outro produto, outra obra, pois cada momento é único.

Provavelmente o maior dilema em incluir performance nos acervos, esteja no fato de ela ser imaterial. Para resolver esse problema, um dos caminhos apontados por especialistas, artistas e curadores está nos registros, sejam estes documentos que a descrevem e informam como aconteceu a performance, possibilitando a reencenação ou reperformance; além do certificado de compra e venda, determinando os direitos autorais do comprador, do proprietário, além dos resíduos, fotografias e vídeos.

O acervo de performance é um entendimento contemporâneo, mas ao se investigar o hábito de colecionar parece ter surgido quase com o próprio ser humano. Independentemente do período histórico, a arte sempre esteve e estará presente na vida da sociedade, por ser essencial em todas as ações humanas (CAUQUELIN, 2005). Ou seja, a arte e o homem vivem em simbiose, construindo e transformando o tecido cultural e social.

O olhar do artista, das instituições quanto do público devem ser aprofundados e ampliados. As instituições precisam levar em consideração os fatores culturais, sociais e políticos, as questões relativas ao mercado e acabam tendo que assumir uma posição, quanto aos valores que seu acervo e suas exposições irão apresentar.

⁴ Alcimar Frazão, coordenador do SESC Pompeia; Cauê Alves, coordenador de Artes Visuais do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo; Fernanda Pitta, curadora da Pinacoteca de São Paulo; Juliana Moraes, performer e professora de performance Centro Universitário Belas Artes de São Paulo; Laura Lima, performer e artista plástica; Lorival Cuquinha, performer e artista plástica; Marcos Gallon, diretor da Mostra Verbo de performances da Galeria Vermelho; Maurício Ianês, performer e artista plástico; Naira Ciotti, performer e docente da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Qualquer manifestação artística precisa entender seu mercado, suas necessidades, para viabilizar suas práticas, contudo, a arte não deve viver em função do mercado, sendo a estética, a expressão, a válvula motora e o bem maior para o artista. A arte deve ser a possibilidade de dialogar com seu público, todavia o artista como qualquer indivíduo necessita sobreviver e não pode se desconectar do mercado. Esta lógica por vezes pode asfixiar o fazer artístico, no que ele tem de mais profundo. A arte é um campo de livre expressão e o mercado tem proporcionado condições aos artistas para desenvolverem seus trabalhos, em muitos casos, mas talvez uma das tarefas mais difíceis para um artista, esteja em definir esse equilíbrio.

Por um lado, a história da performance clama por independência e autonomia, liberdade para criar livre do peso imposto pelo passado; por outro lado depende de um encadeamento cronológico que sinalize para noções de transformação e evolução que seja coerente e faça sentido, tanto para os próprios artistas como para o sistema de arte, seus agentes e seus espectadores (OLIVA, 2015, p. 90).

Uma condição parece-nos relevante quando se integra uma performance, é a possibilidade de reperformatar a ação, é fundamental, por isso ter um documento que atesta a posse da obra não é o suficiente para sua fruição, contemplação e pesquisa, mas especialistas afirmam que cada encenação é única e os registros não são suficientes para abarcar o todo da obra, suas metáforas, simbologias e significados.

Concluindo, o ato de colecionar objetos sempre esteve presente, desde muito cedo, no âmago das sociedades, todavia os homens adquiriram o hábito de colecionar objetos, e as ações, encenações estiveram no patamar do imaterial, do efêmero. Platão, com o mito da caverna, nos faz refletir quando seus personagens presos a uma caverna, tendo ao

alcance de seus olhos apenas sombras, criaram uma realidade distorcida, quando um deles consegue alcançar a luz, e ver a realidade colorida e iluminada volta e relata o que viu e sentiu, mas os que ainda estavam acorrentados, na caverna hermética, passam a considerá-lo um louco. Quem sabe os colecionadores, curadores e artistas seja o personagem que encontrou a luz e estejam ansiosos em dividir com a humanidade, a amplitude que a arte pode oferecer ao mundo, se nos libertarmos das correntes do desconhecimento. Colecionar performance, arte da ação, do corpo, traz em seu repertório diversos aspectos, além da interação com o público. Essa linguagem pode ser um dos caminhos para se encontrar uma luz, mesmo que só deixem resíduos. Afinal, os mitos sempre dialogaram com a realidade. A indefinição de padrões e normas, quanto à construção de acervos de performances são demonstrações de que há um campo em debate, apontando para o futuro, mas a comercialização e institucionalização da expressão hoje no Brasil é fato concreto.

REFERÊNCIAS

- BENHAMOU, Françoise. *A Economia da Cultura*. Paris: Editions La Découverte; Cotia, SP: Brasil Ateliê Editorial, 2007.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- LIMA, Laura. *Laura Lima: entrevista [17 set. 2016]*. Entrevistadora: Joseane A. Ferreira. Rio de Janeiro: Ateliê de Laura Lima, 2016. Vídeo. Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação de Mestrado do PGEHA-USP.
- PINHO, Diva Benevides. *A Arte no Brasil e no Ocidente: do século 21 ao século 16 uma visão transdisciplinar*. Santo André: ESETec, 2008.
- REIS, Ana Carla Fonseca. *Marketing cultural e financiamento da cultura*. São Paulo: Thomson, 2003. .



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

O CORPO E SUAS REPRESENTAÇÕES ESTÉTICAS NO CAMPO ARTÍSTICO E NOS APARATOS TECNOLÓGICOS.

KEROLLEN PAULINA SILVA DOS SANTOS / JOSÉ MARCOS
CAVALCANTI DE CARVALHO

 **VÍDEO**

RESUMO

A pesquisa em andamento visa à análise das representações do corpo como eixo de investigação, objeto de significação e produção de novos corpos e possibilidades, enquanto discurso de padrões de beleza, busca pelo ideal e categorias de comunicação sígnica. Segundo Kathia Castilho (2002), em “A moda do corpo, o corpo da moda” tais formas são expressões de gestos, gritos, cores, sinais da distância e sinais gráficos ao intrincado universo dos símbolos. As performances de Mireille Suzanne Francette Porte (ORLAN) buscam, nas cirurgias a que submete seu cor-

po, demonstrar que as relações estéticas mediadas pela sociedade e a sua representação e apresentação deste, são apenas possíveis a partir de um corpo moldado à custa de diversas cirurgias plásticas, inclusive com inserções protéticas.

Palavras Chave: Corpo, representação, mídia, expressão corporal, visualidade.

O corpo como possibilidade estética e de representação poética não se configura apenas partir da sua imagem e da sua representação original, mas daquela que aparece e é representada, ressignificada e veiculada pela mídia e por meios de comunicação em rede. A mídia tem papel importante na exibição, modificação e padronização de corpos, que podem ser visualizados a qualquer momento por intermédio de redes sociais, portais de notícias e plataformas de comunicação visando uma exibição do corpo em termos estéticos, nem sempre condizentes com o padrão de beleza mediano dos indivíduos. Seja por imagens ou vídeos, os corpos são mostrados como personagens que se encontram num lugar determinado para uma atuação e/ou atualização específica (LÉVY, 1999), ou podem ser apenas registros do cotidiano sem maiores pretensões estéticas, diferente dos retoques fotográficos dos anúncios de publicidade, que representam e apresentam um ideal impossível de ser alcançado, e que ainda assim carregam consigo significados culturais que podem ser interpretados de tal forma que impõem padrões aquém daqueles possíveis à maioria dos indivíduos.

Dessa forma, a partir de dispositivos tecnológicos e intervenções que vão desde funcionalidades de aplicativos, programas de mapeamento e performances artísticas, nós buscamos rascunhar por intermédio das produções contemporâneas de alguns artistas, que intervêm na estrutura de seus corpos através do seu questionamento sobre a sociedade atual. Estes artistas modificam a aparência física, acrescentam próteses num discurso de contrariedade ao sistema social e artístico, configurando outros signos destes corpos em diferentes vertentes, para reconfigurar e



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

problematizar o corpo contemporâneo. Desta forma nos embreamos num caminho de pesquisa sobre as relações com o corpo, a arte, e as tecnologias contemporâneas.

O corpo passa por modificações profundas, sendo o vetor de uma transformação paradigmática em sua relação de mediação com o mundo, esta relação desempenha um papel importante no sentido que os artistas propõem mudanças ao corpo relacionando-as com a sociedade contemporânea e estabelecendo outros valores em torno do culto e do próprio corpo. Os artistas que trabalham sob este aspecto transpõem a condição do corpo em relação a sua mediação, promovendo modificações neste, em busca de questionamentos que podem ser alinhados a partir das relações de significação do corpo visando mudanças possíveis na sua estrutura. Artistas como ORLAN, e Rodrigo Braga usam de transformações/alterações nos seus próprios corpos, ORLAN de forma mais emblemática passa por cirurgias que são filmadas e interfere de forma mais contundente no seu corpo, enquanto que Rodrigo na obra “Fantasia de Compensação (2004)”, costura as orelhas e o focinho de um cachorro ao seu próprio rosto. Segundo Vares (2013, p. 33), “A utilização do corpo representa um modo de protesto contra o mercado da arte. Afinal, através das performances, o próprio corpo do artista - que não é algo vendável - torna-se objeto artístico”.



Fig. 01. Fantasia de compensação. Braga, Rodrigo. 2004.

Na contemporaneidade as tecnologias emprestam suas funções ao corpo e ampliam as capacidades corporais. No campo artístico, esse encontro entre partes biológicas, representadas pelo corpo, e partes mecânicas, representadas pelas tecnologias, tem como consequências significativas à espécie humana. Com isso, o corpo humano é entendido não apenas como uma entidade biológica do ser humano, mas como um organismo que é modificado em resposta a fatores sociais e culturais. (VARES, 2013)

Santaella (2003, p. 67), afirma que “não apenas nosso corpo, mas também tudo aquilo que constitui o humano foi sendo colocado sob tal nível de interrogação que acabou por culminar na denominação de ‘pós-humano’”. Logo, o ser humano em sua estrutura corporal possui limitações e esta fadada ao mau funcionamento, assim com o tempo, este tende a torna-se mais frágil e suscetível a doenças. Para tanto, as necessidades humanas são suprimidas por aparelhos eletrônicos que de-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

envolvem funções motoras a partir de próteses, ou ampliam o poder potencial do corpo como o artista Stelios Arcadiou (STELARC). Ele faz e apresenta em suas performances demonstrações que desafiam os limites do próprio corpo, com execuções futuristas que envolvem robótica e outras tecnologias, a exemplo na *Third Hand* (1980), em que um braço mecânico é agregado ao corpo do artista e executa funções sensório-motoras controladas pelos sinais elétricos dos músculos abdominais e das pernas. Claudia Gianetti (2010, p. 33), diz que ele demonstra “através de suas ações, a dessacralização do corpo e sua transformação em objeto de intervenção”.



Fig. 02. *Third Hand*. Arcadiou, Stelios. 1980.

As tecnologias que mostram ou rerepresentam o corpo humano possibilitam a relação que o artista promove com o corpo como um objeto, derivando a partir da sua poética, modificações e/ou reinvenção deste, modificando-o a guisa de questionamentos oriundos da contemporaneidade, e nas relações que são advindas das tecnologias. Essas reinvenções possibilitam questionamentos que são propostos em virtude das concepções sociais, onde este corpo se manifesta no cotidiano relacionando-o com as necessidades que ocorrem no dia a dia, em termos de conexão numa sociedade em rede, que se comunica a velocidade dos dados digitais e que socialmente, para eles, têm a necessidade de adaptarem-se a essas novas modalidades de interação, comunicação e conexão em rede. Segundo Plaza e Tavares (1998:13), “...os modos de produção artística que uma sociedade dispõe são determinantes das relações entre produtores e consumidores, assim como interferem substancialmente na natureza da cultura e da própria obra de arte”. Desta forma, as relações na sociedade são dadas a partir de um percurso de modificação do corpo mediadas pela tecnologia, e como consequência disso, alguns artistas vão promover como possibilidade de realização em torno das suas poéticas, intervenções das mais distintas nos seus corpos ou no de terceiros.

Segundo Vares (2013), a relação que se dá na contemporaneidade, como algo bastante substancial, é a relação de co-participação dada na medida que o fruidor da obra pode por intermédio da sua interferência participar da constituição da obra fazendo parte do processo de constituição da obra. Para Vares:

... ao refletir sobre as práticas artísticas apresentadas, percebe-se uma mudança ocasionada a partir do momento em que o corpo deixa de ser simplesmente representado, para ser transformado no instrumento artístico, no próprio objeto de arte e, finalmente, como parte constituinte de um processo artístico. (VARES, 2013)



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

A utilização dos artistas a partir do seu próprio corpo, trás à tona outras questões sobre o mercado tradicional de arte com questões diferentes em relação ao próprio objeto vendável, pois este não está condicionado à venda, e nem a posse por outrem. Estas possibilidades são apresentadas no cotidiano artístico contemporâneo que mediam as relações entre os conceitos e as proposições que são mediadas pelo sistema da arte. Cauquelin (2005) enfatiza que na contemporaneidade a rede de circulação da arte se modificou a partir das relações dadas entre os artistas, marchands, galeristas e colecionadores e finalmente pelo público. O circuito da arte é modificado em virtude das multiplicidades das materialidades das obras, que estão sendo dispostas de diferentes maneiras e formas; diferente àquilo que foi apresentado como o objeto artístico tradicional. O artista antes da relação econômica da sua produção pretende aparecer, ser visto dentro da rede de distribuição artística contemporânea. Segundo Vares (2013, p. 33), “A utilização do corpo representa um modo de protesto contra o mercado da arte. Afinal, através das performances, o próprio corpo do artista - que não é um objeto vendável - torna-se um objeto artístico”. Ainda na mesma dissertação (Vares apud Choen, 2013, p. 33), anota que “o trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns imposto pelo sistema”.

Na contemporaneidade as questões que são advindas do mercado se estabelecem de outra forma, não a tradicional, o artista pretende de uma maneira mais intensa ser visto dentro da rede de comunicação; do sistema da arte que possibilita a comunicação e divulgação da sua obra, posta em circulação. Essa rede coloca-o em evidência em torno das galerias, marchands e curadores promove desta forma, a continuidade da sua produção, antes de tudo o artista contemporâneo busca a divulgação do seu trabalho (Cauquelin, 2005). A partir das contribuições que são dadas pelos artistas que se utilizam dos expedientes das obras em torno do corpo, e conseguinte apresentação deste nas performances

o artista quebra os padrões tradicionais da arte no sentido que a relação do objeto-obra não se faz mais presente em torno da venda da produção artística. Nas performances não há algo que possa ser vendido, a importância está no conceito e no processo para a execução desta, assim o artista desmonta o que foi tradicionalmente estabelecido dentro do regime da arte tradicional.

CONCLUSÃO

O corpo estabelece cada vez mais na contemporaneidade uma relação mais profunda no sentido de ser o intermédio sobre as propostas poéticas dos artistas, tanto no campo das performances, da modificação e da necessidade de estar à frente dos anseios que o homem tem na sua relação de adaptar-se ao mundo que está dado nos âmbitos tecnológicos, conectado em rede, necessários a sociedade onde os indivíduos estão atualmente inseridos. Essas relações vêm ao encontro de uma dessacralização do corpo, resultando na investigação e visão de artistas que trabalham questões tecnológicas digitais ligadas ao corpo. Muitos trabalham com uma relação de mudança no contexto da arte tradicional a partir das performances, que não podem ser vendidas, pois, não têm um valor econômico de mercado (VARES, 2013). Outros vão ao encontro do repúdio ao corpo estético apresentado pela mídia, em evidente desagrado às intenções de transformação do corpo num objeto estético vendável; enquanto padrões de beleza impostos pelos sistemas comunicativos, como o trabalho de Omniprésence (1993) de ORLAN.

Acreditamos que estas obras apresentadas entre outras, possibilitam um campo de pesquisa e indagações, é um vasto campo para investigação. As investigações ligadas ao corpo e as tecnologias permitem continuamente novas possibilidades, haja vista que embora o corpo por si só, não se constitua por intermédio de uma evolução rápida perceptível ao homem, ela se faz necessária rapidamente. Junto à tecnologia e aos aparatos tecnológicos, este sim de rápida obsolescência e



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

com mudanças muito perceptíveis o artista promove possibilidades ímpares no campo da arte e no seu imbricamento com as tecnologias digitais, segundo (SANTAELLA, 2005) cada período histórico é marcado pelos meios que lhe são próprios, ou seja, têm suas próprias características e são mediados pelas tecnologias e materiais próprios da época.

A possibilidade das performances e das inserções de aparatos tecnológicos no corpo humano promove tanto um relação de subversão do mercado tradicional da arte como a necessidade de atualização do corpo mediante o avanço das tecnologias, tanto de informação, quanto de comunicação em rede. Essa necessidade é vista e encarada por alguns artistas como algo muito importante de ser discutido de tal importância que necessitam de fazer do seu corpo a base material e conceitual para a incursão neste debate.

REFERÊNCIAS

- CASTILHO, Kathia. A moda do corpo, o corpo da moda. São Paulo: Editora Esfera, 2002.
- LÉVY, Pierre. O que é virtual. Rio de Janeiro: 34, 1996.
- MACHADO, Arlindo. A ilusão especular. Introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 2015.
- PLAZA, Júlio; TAVARES, Mônica. Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais. São Paulo: Hucitec, 1998.
- VARES, Manoela Freitas. Ciborgue: Uma concepção do corpo na arte contemporânea. Dissertação (Mestrado), Universidade de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Artes. Santa Maria: Rio Grande do Sul, 2013.



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

CHÁCARA LANE – TESOURO INVISÍVEL DOS PAULISTANOS

LENIZE VILLAÇA

 **VÍDEO**

RESUMO

Uma casa bisseccular, encantadora, cheia de histórias e...vazia. Assim está a Chácara Lane em diversos dias, mesmo localizada em um dos endereços mais famosos de São Paulo, a Rua da Consolação. Apesar do local fazer parte do conglomerado Museu da Cidade, continua invisível aos olhos de quem passa por lá, até mesmo dos estudantes da Universidade Presbiteriana Mackenzie, cujo terreno faz divisa com a chácara. A proposta deste artigo é mostrar as possibilidades de utilização e, também, de integração de um ponto cultural junto à comunidade local. O primeiro ponto a ser discutido é a história das famosas e únicas duas famílias moradoras, a do missionário presbiteriano americano George Chamberlain e a do médico Lauriston Job Lane, cujo sobrenome originou e perpetuou o nome da localidade. O segundo é a arquitetura muito bem preservada da casa, que faz com que quem entre no local viaje no tempo e nas diferenças arquitetônicas para os apartamentos pequenos de hoje, por exemplo. Fato que levou a Chácara Lane a ser tombada em 2004 pelo CONPRESP,

Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da cidade de São Paulo. Mas, no dogmático mercado da arte, a Chácara Lane não tem tido presença apesar das várias salas que a compõem, a ponto de estar sem exposição alguma em abril de 2018. O que se quer discutir, então, são os caminhos para um museu ser inserido no contexto histórico-cultural de uma cidade se bem gerenciado, ou seja, com a participação de membros da própria comunidade que o cerca, com suas ideias e aspirações, como também observando as tendências mundiais no setor, pois, a tecnologia, se bem direcionada, pode ser utilizada em favor da arte e aproximar mais ainda o público da cultura.

INTRODUÇÃO

São Paulo é a segunda maior metrópole da região da América Latina e Caribe, com 17,9 milhões de habitantes¹ e, mesmo assim, ainda possui muitos territórios culturais invisíveis aos seus cidadãos. Um deles é a Chácara Lane, localizada na Rua da Consolação 1.024, imóvel remanescente de uma antiga chácara construída no final do século XIX, e que hoje faz parte do Museu da Cidade de São Paulo, uma rede de casas históricas administradas pelo Departamento de Museus da Secretaria Municipal de Cultura. Apesar de estar em uma área nobre como o bairro de Higienópolis, ao lado da estação Higienópolis-Mackenzie do metrô, e ter a entrada gratuita, o público visitante está aquém do que poderia e, em vários momentos, o local fica até sem exposição.

Todos estes fatores nos inquietaram e, nas próximas linhas, tentaremos entender o porquê desta situação, assim como propor novos caminhos ao dogmático mercado da arte, para que este percurso contemple a Chácara Lane.

CHÁCARA LANE: LOCAL DE FÉ, ENSINO E CULTURA

Quem passa pela Chácara Lane e enxerga somente um casarão amarelo.com muitas janelas e um lindo jardim, não imagina que o terreno

1 Dados do Programa das Nações Unidas para os Assentamentos Humanos, referentes ao ano de 2000.



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

já possuiu vários donos e que parte da história atual de São Paulo começou ali.

No Brasil a passagem do século XIX para o XX foi marcada por mudanças na economia, política e sociedade. A República, o fim da escravidão e a expansão da economia cafeeira causaram profundas transformações na cidade de São Paulo, justamente na época em que as chácaras foram loteadas. (MUSEU DA CIDADE, 2018, online)

O primeiro proprietário do terreno cujos limites compreendiam a rua da Consolação, Piauí e Itambé foi o americano Lanton Amnesley, que em 1866 presenteou com 14.800 m² as bodas da filha Mary com George Chamberlain, também americano e missionário da igreja presbiteriana. O casal Chamberlain doou parte das terras em 1870, para a Escola Americana, precursora do que viria a se tornar a Universidade Mackenzie décadas depois.

Em 1906, após a morte de George Chamberlain, a chácara passa para as mãos de outra família, a do médico Lauriston Job Lane, filho do também médico e educador americano Horace Lane, que havia sido diretor da Escola Americana. A partir daí e por quase quatro décadas o local foi conduzido pela família Lane, perpetuando o sobrenome à chácara, uma vez que somente em 1944 a propriedade passou para a prefeitura, que tinha como objetivo fazer ali um loteamento habitacional. A ideia não prosperou e, em 1955 cerca de 10.000 m² são concedidos em comodato ao Mackenzie e uma outra parte torna-se escola municipal, restando como chácara e museu, de fato, a casa com cerca de 400 m² e outros 200 m² de quintal e jardim com entrada somente pela rua da Consolação.



Varanda de entrada da Chácara Lane – Foto: Reprodução Museu da Cidade

Desde então, a casa foi sede do Arquivo Histórico Municipal entre 1953 e 1990 e, em 1991 virou Biblioteca Circulante da Secretaria Municipal de Cultura. Por ser uma das poucas chácaras restantes do século XIX na cidade, em 2004, o local foi tombado pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo – CONPRESP. Entre 2008 e 2012 ficou fechada para restaurações, sendo reaberta como parte do conglomerado Museu da Cidade naquele ano e começando, finalmente, a exibir exposições. Situação que permanece até hoje. E essa poderia ser uma história com final feliz, afinal, a chácara se tornou definitivamente um espaço de arte em São Paulo que, provavelmente, deixaria os proprietários anteriores felizes, mas, não é bem assim. Temos ainda muito a refletir.

INSERÇÃO HISTÓRICA-ARQUITETÔNICA-CULTURAL

As vertentes histórica e arquitetônica já seriam por si só mais que suficientes para inserir a Chácara Lane como ponto de visita dos moradores do bairro, de turistas nacionais e internacionais, se fosse feito um trabalho de preservação da memória da comunidade. Pela arquitetura, por exemplo, é possível observar os dois andares da casa divididos em



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

várias salas. O pé direito alto e os azulejos e pisos ainda originais dão vazão a como seria a vida dos que ali viveram há 200 anos. Os saraus que podem ter acontecido na varanda de entrada ou no ático solar na lateral. Outro detalhe arquitetônico é a existência de inúmeras janelas em todos os lados, dando-nos a dimensão da claridade e circulação de ar já pensada pelos primeiros moradores. Há ainda um banco redondo em volta de uma árvore, na lateral voltada para a rua da Consolação, que possibilita aos que sentarem observar o frenético movimento do trânsito.



Fachada lateral da Chácara Lane – Foto: Reprodução Museu da Cidade

É também fato que ao se olhar deste ângulo para o outro lado da Consolação, é possível visualizar um prédio cuja lateral foi construída sem janela alguma. Contrastes das várias camadas de história e arquitetura da cidade de São Paulo.

OUTRA POSSIBILIDADE DE VERTENTE: A CULTURAL

E entre as utilizações e apreensões culturais que o local pode proporcionar, ainda há o fato da contribuição ao curso de Jornalismo, por exemplo, possibilitando um aprofundamento da disciplina de jornalismo cultural, pois,

(...) cabe ao jornalismo cultural escapar à limitação temática de lançamentos de CDs, livros e exposições de artistas consagrados para podermos, enfim, compreender o sentido forte de cultura, explorando as implicações das obras na sociedade do que, propriamente, reduzindo o jornalismo cultural a uma agenda de eventos. Falta mais análise e interpretação (...) o que exige uma perspectiva aberta para as obras humanas sem classificá-las em paradigmas redutores. (ANCHIETA, 2009, p. 57)

Pensando nisso, um grupo de 25 alunos da disciplina Jornalismo Cultural fez uma visita monitorada em abril de 2018. Para espanto da professora que os levou, todos os alunos já estavam no terceiro ano da faculdade e nunca haviam entrado ali e não conheciam a história do local, mesmo este sendo intrinsecamente interligada à história do próprio Mackenzie. Nesta data também a Chácara Lane estava sem exposição, deixando os alunos frustrados, mas não menos curiosos em relação à história e arquitetura observadas *in loco*.

A partir desta visita, duas alunas se interessaram em fazer matéria jornalística a ser publicada posteriormente e, talvez ali, ambas tenham também descoberto um território afetivo, nunca antes vivenciado:

Transitar entre territórios tem-se convertido em condição humana contemporânea. Territórios culturais, afetivos, religiosos, para muito além dos geográficos, tem configurado uma nova cartografia cognitiva. Tratamos de interterritorialidades como formas de abordar a cartografia social contemporânea; como experiência no território vivido, mapeado, baseado na capacidade de desenvolver leituras e interpretações de mundo, de realidades sociais, por meio de práticas culturais,



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

artísticas e educativas que implicam o âmbito corporal por meio da observação, percepção e intervenção no território praticado. (AMARAL, 2018, p. 215)

E a Chácara Lane poderia contribuir nesta formação humanística e intelectual dos cidadãos. A arte aprendida e apreendida na prática, de várias formas, como veremos mais exemplos a seguir.

CHÁCARA LANE: UM UNIVERSO DE INTERVENÇÕES EDUCACIONAIS E CULTURAIS

Além da absorção da Chácara Lane pelo curso de jornalismo, outro ponto a ressaltar é a interação de outros alunos da Universidade Presbiteriana Mackenzie – em suas diversas faculdades / cursos – com o local. Arquitetura e Design poderiam trabalhar com o projeto arquitetônico e de interiores, além do paisagismo do jardim. Pedagogia poderia abordar o aspecto educativo do começo da educação em São Paulo, pois George e Mary eram também professores. Teologia poderia ministrar aulas *in loco* lembrando os primeiros sermões do casal Chamberlain e, Publicidade, Propaganda e Marketing poderiam propor diversos projetos de comunicação que contemplassem a preservação “da marca” Chácara Lane, como concursos junto ao público em geral e etc., sem contar que o curso de Tecnologia da Informação poderia criar softwares e aplicativos que inserissem o público de diversas idades a esse universo cultural da rua da Consolação, número 1.024.

A Chácara Lane é um ótimo exemplo de reflexão do dogmático mercado da arte neste sentido. Como um espaço como este pode ficar sem expor trabalhos? Quais os critérios de curadoria? Pois, certamente, não faltam artistas a quererem expor lá suas obras. E mesmo que faltassem, na própria Universidade Mackenzie existem diversos alunos e professores que também são pintores, escultores e que poderiam fazer a “dobradinha” com a Chácara Lane. O mesmo podendo acontecer com os moradores-artistas de Higienópolis. Poderia e deveria haver um transitar

entre territórios, dentro do próprio bairro / comunidade, assim como em toda São Paulo, possibilitando ao cidadão uma reapropriação dos seus bens culturais do passado, cabendo a ele a decisão do que é cultura e como utilizá-la.

Não há forma privilegiada como não há ponto de partida privilegiado. Há sempre pontos de partida, cruzamentos e nós que nos permitem aprender algo novo caso recusemos, em primeiro lugar, a distância radical; em segundo, a distribuição dos papéis; em terceiro, as fronteiras entre os territórios. Não temos de transformar os espectadores em atores e os ignorantes em intelectuais. Temos que reconhecer o saber em ação no ignorante e a atividade própria ao espectador. Todo espectador é já ator de sua história; (RANCIÈRE, 2012, p. 21)

Ou seja, no dogmático mercado da arte do século XXI há a necessidade de mudanças de paradigmas para que este se efetive concretamente como símbolo cultural e histórico de relevância, não só movido a interesses comerciais.

Por fim, o que se quer apontar é que a arte pode ser expressa de várias maneiras e, há várias maneiras de se praticar a arte. Podemos estimular um “consumo cultural” sem sermos simples espectadores. Quem sabe, assim, a Chácara Lane passe a ser uma casa bisseccular, encantadora, cheia de histórias e...com público.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Lilian. Territórios afetivos: prática artística e mediação como co-criação geopoética. In: MARTINS, Mirian Celeste; BONCI, Estela; MOMLI, Daniel. (Orgs.). **Formação de educadores**: modos de pensar e provocar encontros com a arte e mediação cultural. São Paulo: Terracota Editora, 2018. P. 215-220.



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

ANCHIETA, Isabelle. Jornalismo cultural: por uma formação que produza o encontro da clareza do jornalismo com a densidade e a complexidade da cultura. In: AZZOLINO, Adriana Pessatte (Org.). 7 propostas para o jornalismo cultural: reflexões e experiências. São Paulo: Miró Editorial, 2009. p. 53-68.

MUSEU da cidade. Chácara Lane. São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/quem-somos/chacara-lane/>. Acesso em: 01 set. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

O CLINAMEN EM DELEUZE, UMA ESTÉTICA DO DESVIO

LÍVIA MARA



RESUMO

O presente ensaio pretende aproximar o conceito filosófico do clinamen à luz das reflexões do pensador Gilles Deleuze, propondo uma abordagem estética, a Estética do Desvio, sobre o ato de criação no campo da arte contemporânea e sua lógica de atuação no caos, em semelhança à própria teoria atomista epicuriana, de que a relação causal do desvio de um átomo na trajetória se circunscreveria no próprio desvio espontâneo. O pensamento deleuzeano será oferecido como estrutura para a proposta estética desviante, a partir da aproximação e semelhança do conceito teórico com o fato artístico, que será demonstrado por meio de referenciais artísticos, observando os elementos contidos seus *modus operandi*. Portanto, na esteira da filosofia rizomática e múltipla deleuzeana, aproximaremos Filosofia (criadora de conceitos) e Arte (criadora de afectos e perceptos), na perspectiva científica (a ciência como criadora de conhecimento, prospectos). Nestes três saberes, filosófico, artístico e científico, há uma correlação tangenciada no caos, coexistentes e convi-

ventes nele, sob a qual estendemos o conceito do clinamen como desvio espontâneo.

PALAVRAS-CHAVES: Clinamen, Deleuze, Estética do Desvio.

1. INTRODUÇÃO

O filósofo francês Gilles Deleuze tem sido um dos pensadores mais prestigiados da última década, sobretudo, no campo das artes visuais. Seu pensamento tem contribuído tanto para o mundo da filosofia, literatura, cinema, política, ciências sociais, quanto para a crítica e teoria da arte. Neste ensaio, trazemos o pensamento do filósofo para enriquecer a reflexão acerca do processo de criação artística, considerando seu entendimento sobre a teoria do clinamen, assim como, seu entendimento sobre a contribuição da filosofia para a arte e, assim, para a vida.

Para Deleuze a filosofia é o campo de criação de conceitos, que privilegia o pensamento por semelhanças e diferenças, superando a ideia de uma filosofia contemplativa, reflexiva ou representativa. Para o filósofo, o fazer filosófico se dispõe em recortes atemporais de conceitos e instaurações num “plano de imanência”, que, neste caso, se instaura a partir do material, e não do transcendental (do místico e religioso), sem o qual os conceitos filosóficos cairiam em meros debates de opiniões, se perdendo no vazio. Assim, conceitos e instaurações, oriundos de problemas filosóficos, coexistem no tempo, porém este se curvando em camadas, superpõe-se, sem excluir o antes e o depois.

De modo que caberia à filosofia a criação de conceitos, à arte a criação de sensações e afectos (affectos e perceptos), que não se confundem com percepções e sentimentos, e, à ciência a criação de conhecimento, pois produz prospectos, proposições que não se confundem com juízos. Nos três saberes, filosófico, artístico e científico, há uma correlação tangenciada no caos, coexistentes e conviventes nele. Se podemos atribuir a Deleuze uma dialética, que seja a do caos, pois, assim como na antiguidade grega, “estamos condenados às opiniões” e às fáceis cer-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

tezas daqueles que “tudo sabem”; havendo um diálogo transversal entre elas, quando, produzindo pela linguagem, reagem contra a “opinião, [...] a arte, a ciência, a filosofia exigem mais: traçam planos sobre o caos. Essas três disciplinas não são como as religiões, que invocam dinastias de deuses, ou a epifania de um deus único, para pintar sobre o guarda-sol um firmamento, como as figuras de uma Urdoxa de onde derivam nossas opiniões. A filosofia, a ciência e a arte querem que rasguemos o firmamento e que mergulhemos no caos.” (DELEUZE e GUATTARI, 2010). (nosso grifo).

Assim, por nossa interpretação, artista, cientista e filósofo, ao traçarem planos sobre o caos atuariam na condição de propositores de planos, operadores ou ainda de manipuladores de estratégias que fundamentariam seus objetos, sendo o caos como elemento operante do sistema observado.

O que nos parece interessante neste pensamento é a proposta de multiplicidade (no universal) em variações singulares sujeitadas aos sujeitos – artista, cientista e filósofo –, entregues ao devir (como potencia). Neste ponto é que podemos auferir em Deleuze, a influência de Leibniz (em *A Dobra, Leibniz e o Barroco*), e Nietzsche (em *Nietzsche e a Filosofia*, 1982), às quais tecemos um paralelo com a dogmática do atomismo grego, do clinamen, cabendo uma síntese explicativa do conceito:

Clinamen, do latim = declinação (subs.masc.), inclinação, pendur. Em etimologia, clinâmen se aproxima por significado de “clínica”, de origem grega em: /klinikós/, que concerne ao leitor; /kliné/, leito, repouso; e /klino/, inclinar, dobrar. Em *Filosofia*, clinamen é a definição dada por Lucrecio no poema *De rerum natura* ou “Da natureza das coisas” (Tito Lucrecio Caro, 98-55 a.C.) a partir da doutrina atomista de Epicuro (341-270 a.C.), doutrina esta desenvolvida a partir do atomismo de Demócrito (cerca de 460-370 a.C.); sendo Lucrecio quem nomeou de “clinâmen” ao desvio imprevisível dos átomos, causado por um pequeno movimento através do vazio na trajetória retilínea, pelo seu próprio peso, de modo

espontâneo e lateral, cujo encontro desses átomos de diferentes pesos produziriam a matéria. (Lucrecio apud Deleuze, 2015).

O pensamento de Deleuze contribuiu para a ampliação do conceito dado por Lucrecio para além do de “desvio imprevisível” de átomos, mas de ser ele, o clinamen “a razão do encontro ou da relação de um átomo com outro” (DELEUZE, 2015, p. 276); e continua

(...) O clinamen é a determinação original da direção do movimento do átomo. É uma espécie de conatus: um diferencial da matéria, e por isso mesmo um diferencial do pensamento, de acordo com o método da exaustão. Daí o sentido dos termos que o qualificam: incertus não significa indeterminado, mas não designável; paulum, incerto tempore, intervallo minimo significam ‘em um tempo menor que o mínimo de tempo contínuo pensável’ ”. (DELEUZE, 2015, p. 276)

Dessa visão nascerão tantos outros conceitos deleuzeanos, como o rizoma e a multiplicidade, porém será neste capítulo, onde considerará que a relação de causalidade do clinamen só se valerá do acaso (caos) quando da “independência ou pluralidade das séries causais materiais, em virtude de uma declinação que afeta cada uma.” (DELEUZE, 2015, 277) (grifo nosso).

Assim, por estas bases e da maneira como Deleuze organizou sua filosofia, rizomática e múltipla, faremos em relação à maneira como trabalharemos com o conceito de clinamen, reorientando-o para a elaboração de uma proposta de abordagem estética, a qual chamamos de *Estética do Desvio*.

Possuindo aforismo às relações dos sujeitos, a partir do entendimento acima referido, em suas variáveis de sujeições, e, como aponta Deleuze, das variações de seus pontos de vista, constituiria como uma propriedade dos sujeitos de realizarem um “movimento alternativo” por



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

mero acaso ou por uma espécie de autodeterminação (vontade de potência), diferente de um movimento predeterminado. Para melhor compreensão, será demonstrado no tópico “Cosmo Relacional – Estética do Desvio”, o esquema de desenvolvimento do clinamen na criação artística.

Assim, os desvios de trajetória, o clinamen nos sujeitos poderia ser compreendido como uma “propriedade” que se revelaria como um indício de autonomia, singularidade ou mesmo de alguma forma de liberdade.

2. PENSAMENTO NÔMADE – PLANO DE IMANÊNCIA – DOBRA

O “livre pensar” é o pensamento nômade, cuja implicação é a convivência com conceitos dissonantes, simultâneos e, possivelmente, por sua disseminação geradora de novas práticas. O pensamento nômade de uma praxis da diferença invariavelmente visará “de-formar”, “transformar”, “desviar”, ou seja: clinamen.

Encontramos em Deleuze a aproximação entre o movimento do átomo no infinito com o pensamento que reivindica o movimento ao infinito, se constituindo em uma imagem do pensamento, o pensamento-imagem, sem implicar em coordenadas espaços-temporais lineares, referenciais fixos ou móveis, objetivos ou subordináveis. O pensamento-imagem estaria engendrado a um movimento no “horizonte relativo”, que se distancia enquanto avança, assim como no “horizonte absoluto”, em que está contido nele, isto é, o plano de imanência. Um movimento infinito, múltiplo e instantâneo, de ida e volta que, como não há destino, se volta na direção do pensamento, se afastando e se voltando infinitamente, imediatamente, perpetuamente, “uma dobra de um a outro que por sua vez se dobrando em outros ou deixando-se dobrar, engendra retroações, conexões, proliferações, na fractalização desta infinidade infinitamente redobrada (curvatura variável do plano)”. (DELEUZE e GUATTARI, 2010).

A partir desse novo paradigma, abrem-se novas possibilidades de pensar, mas, sobretudo, de sentir a realidade, posto pelo próprio De-

leuze a máxima de que somos o que pensamos, no processo de virtualização do pensamento. Portanto, o desvio é a potência de se oferecer no plano da dobra e redobra a possibilidade de desenvolver práticas artísticas de variáveis sujeições e afecções. Nesta perspectiva, ao adotarmos a lógica da dobra, aplicando-a a todas as coisas, sejam no mundo orgânico ou inorgânico, interno ou externo, ofereceríamos às células, ao cérebro e ao próprio corpo, sua descontinuidade, isto é, a potencialização de sua multiplicidade e funcionalidade de sinapses. Como bem previu Leibniz, a existência de “janelas” ou “fendas” que ofereceriam a descompartmentalização das funções cerebrais em dobras.

Assim, na perspectiva deulezeana, a dobra tem a função de alterar a essência das coisas, uma vez que no plano da imanência os objetos seriam modificados em sua recepção, sua aferição, perdendo sua forma estática e ganhando modulação variável e contínua, permitindo uma condição cósmica relacional dinâmica com todos os outros organismos, mais precisamente em relação aos pontos de vista dos sujeitos em sua disponibilidade histórica, política, cultural, espacial e temporal.

Isto significaria dizer, que o sujeito que observa (espectador) modifica determinado objeto ao investir sua perspectiva pessoal, produzindo infinidade de dobras, e, por sua vez, o sujeito que constrói o objeto, também modifica o objeto, da imagem-pensamento até a sua feitura, infinitamente dobrando e redobrando sua essência – gerando, assim, uma dinâmica infinita de infinitudes de dobras, transformações e transfigurações do objeto observado a cada movimento de pensamento – uma atualização de permanência impermanente.

O problema tem se instaurado a partir da caoticidade do mundo pós-moderno, em que os planos de imanência impermanentes se multiplicam em potência não mais dupla da dobra infinita, mas em desdobras e redobras múltiplas infinitas que se estendem e se atualizam fractalmente, reduzindo os instantes de permanência e, por conseguinte, a redução do potencial de aferição dos afectos e perceptos nos sujeitos, dada sua



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

fragmentação.

Isto, apenas falando em relação à arte, sem adentrar no encaimento das relações dinâmicas materiais e imanentes e do constructo dos sujeitos (identidade), os quais estariam da mesma maneira imbricados.

3. COSMO RELACIONAL – ESTÉTICA DO DESVIO

Como vimos, baseando na dinâmica das dobras liebniz-deleuzianas em seu sentido prodigioso, instaura-se uma atuação fundamental da arte, no plano imanente-relacional, porém não radial, no sentido de sua errância, posto que os horizontes relativos e absolutos, estariam despossuídos de seus referenciais fixos ou móveis. Portanto, dado um mundo em “curvaturas variáveis de planos”, nos parecem coadunar com a estética do clinamen, o desvio.

Nesta esteira, impingindo à arte a qualidade de “estimulante da vontade de potência” caberia a ela o desvio. Mas desviar de qual trajetória? Precisamente é em Nietzsche, na leitura feita por Deleuze, que encontramos resposta:

[...] a arte é o oposto de uma operação ‘desinteressada’, ela não cura, não acalma, não sublima, não compensa, não ‘suspende’ o desejo, o instinto e a vontade. A arte, ao contrário, é ‘estimulante da vontade de potência’, ‘excitante do querer’. Compreende-se facilmente o sentido crítico desse princípio: ele denuncia toda concepção reativa da arte. [...] a arte é o mais alto poder do falso, ela magnifica ‘o mundo enquanto erro’, santifica a mentira, faz da vontade de enganar um ideal superior. [...] Mas para ser efetivado, esse poder do falso deve ser selecionado, reduplicado, ou repetido, portanto, elevado a um poder mais alto. O poder do falso ser elevado até uma vontade de enga-

nar, vontade artística que é a única capaz de rivalizar com o ideal ascético e a ele opor-se com sucesso. A arte precisamente inventa mentiras que elevam o falso a esse poder afirmativo mais alto, ela faz da vontade de enganar algo que se afirma no poder do falso. Aparência para o artista, não significa mais a negação do real nesse mundo, e sim seleção, correção, reduplicação, formulação. Então, verdade adquire talvez uma nova significação. Verdade e aparência¹. Verdade significa efetuação do poder, elevação ao mais alto poder. Em Nietzsche, nós os artistas = nós os procuradores de conhecimento ou de verdade = nós os inventores de novas possibilidades de vida. (NIETZSCHE apud DELEUZE, 1982) (grifo nosso)

Em outras palavras, caberia a arte o desvio de uma trajetória, da dinâmica condicionante de sujeitos sujeitados e objetos subordinados pela fragmentação e atualização reduzidas. A arte, “observada” por sujeitos e “construída” por sujeitos coexistiram em dobras, cujas fendas se estabeleceriam por uma nova dinâmica, potencializada, prolongada e contínua.

Nesta perspectiva, de acordo com Deleuze, não haveria “dois mundos”, o mundo sensível e o mundo inteligível, pois não é possível saber onde começa e acaba o sensível e onde começa e acaba o inteligível. Para o filósofo francês o que há são “singularidades que se estendem até as vizinhanças de outras singularidades numa ordem espaço-temporal que vai ao infinito.” (DELEUZE, 1991). No mesmo sentido, o “intervalo”, o “corte” ou a “fenda”, que “separa” uma coisa e outra, não constituiria uma lacuna ou ruptura, mas uma continuidade. Portanto, trata-se do “salão musical” de Leibniz, movente, informal que se encontram no “espaço do olho que escuta”², um espaço direcional e aberto que toma “todas as



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

direções, prolongável no potencial de aferição dos afectos e perceptos.

Deste modo, voltemos ao excerto anterior, extraído de Nietzsche por Deleuze. O modus operandi de uma estética do desvio se daria pela atuação do artista, que operaria na “seleção, correção, reduplicação, formulação” e “repetição” de conceitos, ideias ou objetos, na criação ou realização de sua produção artística.

Desta forma, por esta assertiva retomo a ideia inicial da realização de um movimento alternativo do átomo em função de dada condição que se estabelece no acaso (caos), na espontaneidade ou na aleatoriedade, aproximando para o fato artístico, especificamente para o momento da criação da obra, e mais especificamente ainda, no momento em que o artista/autor/criador opera pela linguagem seguindo uma espécie de autodeterminação, que entendemos como vontade de potencia no ato de criação de uma obra.

Assim, para demonstração teórica do clinamen, tomaremos como exemplo uma dada operação artística em que o acaso (caos) figura como sistema operante no processo de criação. Para facilitar a compreensão, as operações realizadas pelo artista-operador foram ilustradas na imagem 1 e imagem 2, as quais chamamos de Ciclo 1 e Ciclo 2, respectivamente:

- + O Ciclo 1 (imagem1) inicia-se com a seleção de referenciais iniciais, no exemplo o artista desenha duas formas referenciais (F1 e F2), que também podemos ampliar para tantas outras ações dentre outras linguagens, como música, pintura, literatura, poesia, entre outras, no caso partimos de duas referências formais, desenho de linhas sinuosas irregulares, realizadas em momentos distintos pelo artista-operador (F1 e F2).
- + Posteriormente, os desenhos bases (F1 e F2) são sobrepostos na mesma posição de concepção, resultando em uma primeira hibridização dos desenhos (F3). Nesta fase, há a ampliação do campo gráfico (desdobramento da forma) e estabelecimento de

novas formas-trajeto (segmentos de linhas) ou de novos parâmetros informacionais (F4).

- + Sequencialmente, parte-se para o Ciclo 2, nova operação é realizada e reorientada pelo artista, voltando-se para a forma hibridizada como ponto de partida para “extrair” formas-trajetos e ignorar outras. Desta ação que também poderá ser encarada como atos preparatórios ou mesmo exercícios perceptivos, poderão advir tantas outras formas-trajetos, no exemplo, nos atemos a apenas duas formas resultantes (F5 e F6). Novamente há intervenção do operador que interseccionará as formas extraídas (F5 e F6), porém invertendo suas posições conceptivas, girando em 180° os desenhos e conformando-os em uma nova forma hibridizada (F7).

Ressaltamos que as operações – seleções, cortes, recortes e manipulações – do artista fictício, foram realizadas visando o objeto desenho, mas que neste exemplo, o desenho é, obviamente, uma alegoria para o objeto artístico, o qual poderia da mesma maneira ser representado em outras linguagens artísticas, como a fotografia, a pintura, o vídeo, a performance, assim como na música, no teatro, no cinema. Da mesma maneira, as variações de meios (procedimentos, instrumentos, materiais), suportes (veículos, mídias, estruturas binárias) e lugares (tempo x espaço), figuraram como variáveis da relação artista > objeto > caos > obra.

Não obstante, tais operações poderiam se apresentar como ecos culturais de épocas distintas (dobras), como por exemplo, determinada obra “criada” por um artista contemporâneo que apresente semelhança ou relações com uma produção barroca do século XVI, ou mesmo com uma produção de qualquer outra época. Aqui, estendemos o entendimento de Omar Calabrese (do livro “A idade neo-barroca”, São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 27), a respeito da obra como um “fenômeno neobarroco”: Quanto ao prefixo ‘neo’. Assim como o ‘pós’ de ‘pós-moderno’ fazia pensar num ‘depois’, ou num ‘contra’ a modernidade, também ‘neo’ pode-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

rá levar a crer na ideia de repetição, regresso, reciclagem de um período específico do passado, que seria então precisamente o Barroco.

Porquanto, a identificação de objetos culturais ou mesmo estruturas subjacentes comuns de outras épocas, em determinadas produções artísticas contemporâneas, atuam na qualidade de clinamen, podendo da mesma maneira, se dobrarem e se repetirem no futuro, “retornando” em outros contextos históricos, ou seja, o que está posto na contemporaneidade poderá ser retomado num futuro.

4. CONCLUSÃO

A compreensão da filosofia de Deleuze à luz dos conceitos de dobras, repetição e planos de imanência aplicados ao conceito do clinamen, desenvolvido a partir da teoria atômica epicuriana, foram fundamentais para a sustentação de uma estética desviante.

Nosso intento foi aproximar teorias para aprofundar “prospetos”, oferecendo como abordagem estética a Estética do Desvio, fundamentalmente no sentido oferecer uma proposta de análise quanto ao seu modo de operar, atuar e estender através do tempo e do espaço, os quais entendemos diante do desenho dado, como salutares para que sua atuação, atualização e desdobramento alcance singularidade, potencialidade, continuidade e prolongamento, na perspectiva e visão de uma sociedade multiplica e dobrada, como é a contemporânea, para que continue a inventar novas possibilidades de vida.

5. REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles. A Dobra: Leibniz e o Barroco. Campinas: Papirus, 1991.
- _____. Nietzsche e a Filosofia. Tradução de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro, Editora Rio, 1976 (Disponível em: https://poars1982.files.wordpress.com/2008/06/deleuze_nietzsche_ea_filosofia.pdf).
- _____. Conversações (1972-1990). Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. O que é a filosofia?. Coleção TRANS. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. Lógica do Sentido. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

6. NOTAS EXPLICATIVAS

(1) “Aqui aparência significa realidade repetida, mais uma vez, sob a forma de seleção, reduplicação, de correção. O artista trágico não é um pessimista, ele diz sim a tudo que é problemático e terrível, ele é dionisíaco”, Gilles Deleuze em Nietzsche e a Filosofia, 1982.

(2) Essa ideia do “espaço do olho que escuta” foi lançada pelo compositor François Bayle (Cf. Musique acusmatique. Proposition...positions, 1993) a partir do conceito de música eletroacústica que, segundo Rodolfo Caesar (Cf. A escuta como objeto de pesquisa. <http://www.ufrj.br/lamut>).

7. ILUSTRAÇÕES

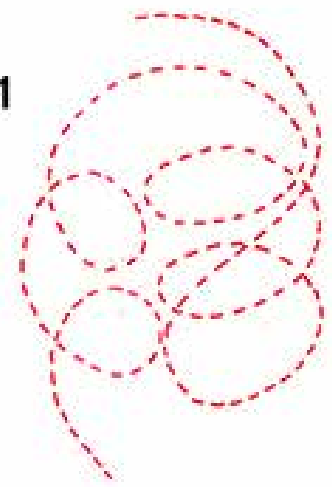
Imagem 1: Ciclo 1 – Hibridização 1



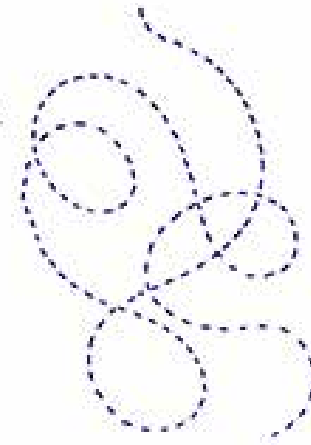
O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

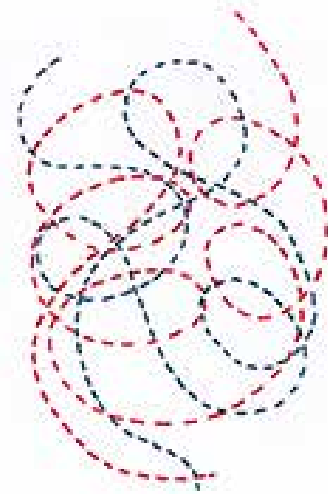
F1



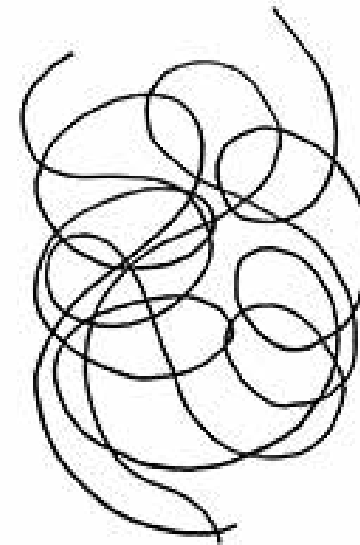
F2



F4



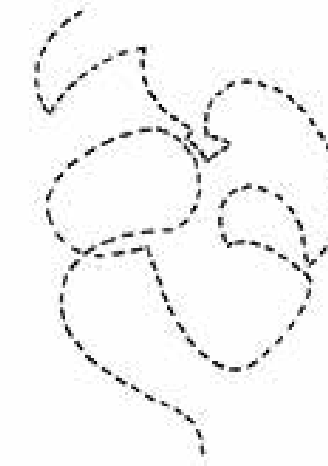
F5



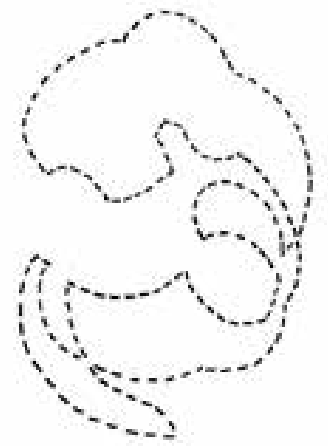
(Ilustração: Lima Bo, 2018).

Imagem 2: Ciclo 2 – Hibridização 2

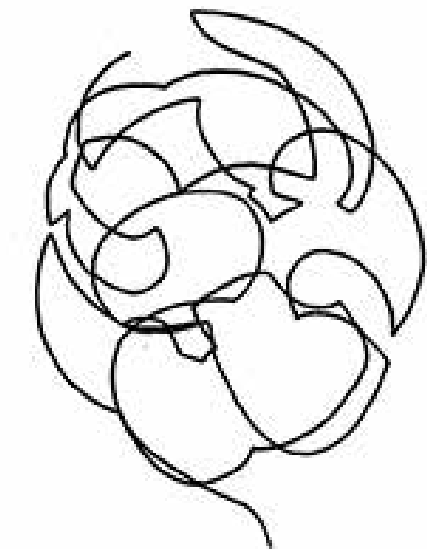
F5



F6



F7



(Ilustração: Lima Bo, 2018).



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

DO PÚBLICO AO PRIVADO: O MERCADO DE ARTE E A SOCIEDADE

LUCAS PROCÓPIO DE OLIVEIRA TOLOTTI

 **VÍDEO**

RESUMO

O mercado de arte, para além de promover o consumo da obra, reflete o desejo do colecionador de criar uma narrativa pessoal. O artista, por sua vez, produz tendo em mente não só este mercado, podendo sua obra ser integrante de um espaço público, como é o caso do artista Alex Flemming, com as obras da série Sumaré, de 1998, e Biblioteca, de 2016. Apesar de sua pertença a lugares da cidade de São Paulo com um grande número de transeuntes: a estação de metrô Sumaré e a Biblioteca Mário de Andrade junto de seus arredores, chapas individuais das obras constituem acervos de galerias por todo o Brasil. Dessa maneira, o artigo procura abordar as relações possíveis que se constroem a partir de uma mesma obra em dois contextos diferentes: como pertencente ao espaço público e também ao mercado de arte, vindo a integrar uma coleção particular. Assim a obra percorre um caminho de realização de suas

potências, ao estabelecer conexões que extrapolam tanto o público como o privado, dentro de uma lógica contemporânea de circulação.

Palavras-chave: arte contemporânea; Alex Flemming; Sumaré; Biblioteca; mercado de arte; narrativas pessoais.

INTRODUÇÃO

O mercado de arte brasileiro encontra-se em crescente expansão, principalmente a partir dos anos 2000, segundo a 3ª Pesquisa Setorial Latitude: O Mercado de Arte Contemporânea no Brasil, realizada em 2014 pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT) em parceria com a Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex-Brasil), contando com os autores Ana Letícia Fialho e Anders Petterson. Esse mercado é aquecido pelo maior número de galerias, pelo constante aumento do volume de negócios realizados e também um crescente reconhecimento internacional.

Esses crescimentos provêm de um nicho de mercado que aumenta devido à proximidade da obra de arte contemporânea e o público. Nessas obras há uma maior possibilidade de consumo do que das obras clássicas imensamente valorizadas e de pouco acesso. Dessa maneira, ocorre então o movimento inverso no qual as obras de arte contemporâneas são também pensadas para o consumo. Isso não significa um declínio na qualidade das obras ou alguma mudança no patamar artístico, mas sim a forma como a arte é percebida e, por conseguinte, consumida.

Antes vista como detentora de um valor aurático intransponível, a obra de arte não foi perdendo, mas sim mudando a forma de ser valorada, principalmente após o que Walter Benjamin chamou de A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica. Benjamin e Adorno, uns dos principais pensadores frankfurtianos, acreditavam na essência da arte como uma transgressão do que era humano. A arte se tornava uma realização do espírito perante a vida humana. Movimentos como o Dadaísmo e, posteriormente a Pop-Art questionaram tanto os padrões



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

estéticos da arte como seu valor. Esses movimentos vão sendo embriões de uma Arte Contemporânea que surge e se interessa pelas narrativas fragmentadas. Segundo Kátia Canton (2008), a contemporaneidade em si não mais procura uma narrativa que se desenrole em começo, meio e fim, mas sim que se enviesada, seja temporalmente ou por outros campos do saber. Essa ideia de narrativas enviesadas encontra-se com o 'pontilhismo' defendido por Bauman, ou seja, o tempo não é mais contínuo, as construções temporais são pontuadas, sem começo, meio ou fim.

Entrelaçada ao mercado de arte, encontra-se obviamente a figura do artista. Mais do que produzir para este mercado ou para uma instituição ou local público, o que o dirige é a possibilidade e a potência do seu fazer poético. Nesse sentido, o mercado se torna uma consequência da produção artística, e o artista transita entre ele, as instituições e os espaços públicos.

ALEX FLEMMING: ENTRE O MERCADO, AS INSTITUIÇÕES E A CIDADE

Para exemplificar esse trânsito, coloca-se no artigo as obras Sumaré e Biblioteca, do artista paulistano Alex Flemming. Artista plástico brasileiro que vive em Berlim, é dono de um percurso estético movido por diversos temas e pelo emprego de variadas técnicas, além de celebrado mundialmente e possuir obras em diversas galerias e coleções públicas de museus. em 1998, Flemming produz o que vem a ser sua série de obras mais emblemática, exposta permanentemente na estação de metrô Sumaré. Como explica Fábio Magalhães,

o artista utilizou duas séries de 22 imagens, colocadas enfileiradas nas plataformas e ordenadas, uma no sentido inverso da outra, com 22 poemas, um para cada imagem. São retratos anônimos de tipos raciais diferentes, brancos, pretos e asiáticos, fotografados frontalmente como nos passaportes, nas carteiras de identidade, ampliados e gravados sobre vidros (MA-

GALHÃES, 1998, p. 4).

Estes retratos anônimos, fotografados pelo artista, pretendem formar uma ampla visão de um tema muito caro a ele, a brasilidade. As pessoas ali retratadas vão de amigos de Flemming a seguranças, trazendo além disso o retrato do próprio artista. A trajetória familiar também inspirou Alex Flemming na composição das fotografias, que deveriam se apresentar como retratos de passaportes. Em suas próprias palavras:

Ao realizar este projeto de Arte para o Metrô de São Paulo quis refletir um pouco sobre a verdade dos olhares nos documentos, sobre a população anônima que transita conosco sentada encostada no banco ao lado e que, na maioria arrasadora das vezes, não chegamos a perceber o manancial de poesia que se esconde atrás de um muro de paletós embrutecidos ou de vestidos plissados como armaduras (FLEMMING apud MAGALHÃES, 1998, p. 7).

Em 2016, 18 anos após as pinturas industriais em vidro na estação Sumaré, Flemming povoou novamente outro espaço público com rostos - desta vez de frequentadores e funcionários da Biblioteca Mário de Andrade. A obra, que lá se encontra, é composta de 16 painéis de vidro no corredor que liga o salão principal à sala de leitura. Considerada pelo próprio artista uma espécie de continuação da série Sumaré, a nova série, denominada Biblioteca, guarda características específicas. As cores e a técnica são diferentes: ao contrário do preto e branco das obras do metrô, na biblioteca os retratos possuem duas cores em três camadas de vidro. Isso faz com que as cores se alternem quando vistas ou pelo lado de dentro ou de fora, além da luz noturna possibilitar ainda uma nova aparência. Diferente da aplicação da fotografia no vidro, a série Paulistânia é feita pela técnica de vitrificação em cristal.



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Figura 1. Alex Flemming, Sumaré, São Paulo, 1998, Fotografia em vidro.



Fonte: Andre Deak - Arte fora do museu. Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/Esta%C3%A7%C3%A3o_Sumar%C3%A9_2C_Alex_Flemming_%285878121464%29.jpg>. Acesso em 23 jun. 2018.

As obras das séries Sumaré e Biblioteca, apesar de constituírem parte de espaços públicos da cidade de São Paulo, também apresentam versões individuais nos acervos de galerias brasileiras. São levantadas algumas questões e hipóteses, então, sobre esse movimento entre mercado e a obra pública.

As obras em questão refletem alguns dos temas caros ao artista: a brasilidade e a miscigenação, e as letras aplicadas nas fotografias também são utilizadas em várias obras de Flemming. Ao colocar os rostos confrontados com a poesia, existe uma reflexão do humano. Isso acontece uma vez que o espectador se reconhece nos painéis da estação de metrô ou da biblioteca. Esses trabalhos, que apresentam uma relação contundente com a cidade e o espaço público também são vendidos em galerias e fazem parte de coleções particulares. É importante perceber que o caráter de reflexão do humano, das relações entre cidade e indiví-

duo não se perdem, mas se ressignificam.

NARRATIVAS DO ESPAÇO PÚBLICO E DA COLEÇÃO PARTICULAR

O homem se comunica por histórias. Na arte, isso não é diferente. Pinturas rupestres deram indícios dos povos pré-históricos e de como eles viam sua relação com os animais, os dias e as pessoas. Ao assumir que a arte possui uma finalidade, uma dessas pode ser a de contar histórias. O artista comunica, sua produção comunica, e a curadoria existente também comunica. Isso faz com que há uma ideologia nas práticas artísticas e curatoriais. O que é comunicado? Um sentimento, uma visão política, uma formalidade técnica da composição de cores, etc. O que importa é: por trás desse campo artístico, há uma narrativa.

Quando se fala no mercado de arte, é provável que se esqueça dessa ideia de narrativas e aconteça uma comoditização da arte, já que ela é mercadoria de compra e venda e, muitas vezes, nesses trâmites, o ideal semântico da obra é relegado a segundo plano, visto apenas seus aspectos técnicos, o status do artista, da galeria, dos lances do leilão, entre outros. Porém, muitos colecionam arte para uma expressão subjetiva dos seus sentimentos, como um espelho daquilo que atrai cada um, sendo uma maneira de contar histórias pessoais e únicas através da arte. A arte contemporânea, com suas possibilidades quase infinitas de leituras, permite um maior acesso ao campo das ideias dos colecionadores, ao fugir, na maioria das vezes, de algo representacional mimético e se revestindo de um caráter filosófico e de narrativas enviesadas, que dão o tom da contemporaneidade e, conseqüente, da arte contemporânea. Dessa maneira, a obra de Flemming que dialoga tão forte com a cidade de São Paulo também pode estabelecer relações individuais com cada colecionador.

Figura 2. Alex Flemming, Biblioteca, São Paulo, 1998, Fotografia em vidro.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO



Fonte: Revista vidro impresso. Disponível em: <<http://vidroimpresso.com.br/noticia-setor-vidreiro/biblioteca-mario-de-andrade-recebe-grande-instalacao-de-retratos-em-vidro-assinada-por-alex-flemming>>. Acesso em 14 set. 2018.

A obra de arte apresenta um discurso, assim como a coleção privada dessas obras. O colecionar de obra de arte é singular, pois significa mais que status ou capacidade de realização financeira. Para isso, existem coleções de carros raros ou de ponta, coleção de artigos de guerra etc. A obra de arte estabelece uma comunicação única com seu fruidor.

A essa recepção da obra de arte, o filósofo italiano Umberto Eco, no livro *A Obra Aberta*, descreve que cada pessoa, baseado em seu repertório de vida, artístico e cultural, interpreta a obra de uma maneira diferente. A ideia em questão não é como a obra pode ser manipulada ou contextualizada em diferentes temporalidades, mas sim como cada obra é percebida por seu fruidor. A ideia da obra aberta é uma ideia de recepção estética subjetiva.

Sumaré e Biblioteca atuam, então, em duas frentes dessa recepção estética. São obras que espelham tanto o cotidiano da cidade como o desejo do consumidor/colecionador de possuir essa obra presente a olhos vistos. O nome de Alex Flemming tem peso no mercado de arte brasileiro, e seu reconhecimento se dá principalmente pela série Sumaré. O artista transita de maneira muito confortável entre as mais diversas esferas artísticas: seja em instituições, espaços públicos já mencionados,

na academia e em galerias.

Sua obra é prolífica, dos mais variados tamanhos e suportes, o que permite um maior número de relações comerciais. Além disso, Flemming não é representado com exclusividade por nenhuma galeria, sendo seu trabalho pulverizado por todo o Brasil. Uma circularidade se estabelece então: o que é público se torna privado e o que é privado se torna público. Na primeira relação, os rostos presentes ou na Biblioteca Mário de Andrade ou na estação Sumaré se deslocam para o interior de uma coleção privada. Do âmbito mais público possível para uma relação de consumo identitário. O contrário também se estabelece uma vez que cada rosto, cada pessoa presente na obra se torna exposto publicamente, e essa exposição se tornará, por sua vez, motivo para que o privado artístico se torne – depois, ou por causa de seu caráter público – uma parte integrante de uma coleção privada.

CONCLUSÃO

Colecionar a arte contemporânea é criar uma autobiografia. Mais do que um comportamento do consumidor, quando se fala do colecionador de arte, e no caso desse artigo, do colecionador de arte contemporânea, a coleção se dá muito mais para um processo de narrativa pessoal, um projeto de construção do ser. O comportamento mercadológico possui raízes pessoais que não podem ser ignoradas. A arte constrói com o indivíduo uma relação muito pessoal, relação essa que é preservada pelos colecionadores na hora de realizarem suas escolhas.

Se, como foi dito, uma das características da contemporaneidade é a construção de narrativas enviesadas, ou seja, narrativas que se cruzam, se sobrepõem, construindo um mosaico único baseado na realidade atual, o que o colecionador faz, ao estabelecer sua coleção, é tirar do plano da teoria e colocar em prática a ideia de narrativas enviesadas. A coleção perpassa, através de seu conteúdo, as diferentes poéticas e os diferentes artistas da arte contemporânea, sendo entrecortada pela nar-



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

rativa pessoal, pela narrativa do gosto, do desejo, de uma autoafirmação da visão do colecionador como ser humano.

A visão do colecionador pode ser compartilhada, havendo assim um compartilhamento de histórias, ou como diz Rancière (2009), uma partilha do sensível. Partilhar esse momento tão íntimo de encontro com a arte é estabelecer um novo processo estético. A arte se ressignifica, assim como o colecionador e o público em geral. A coleção de arte pode ser vista então, como uma maneira do colecionador contar histórias. Seja uma história pessoal, seja uma história montada, o que está sendo colecionado faz sentido para um indivíduo, e completa seu desejo de se reconhecer perante ao mundo.

No caso das obras de Flemming, elas realizam sua potência: criar uma identificação que extrapola o lugar público, permitindo movimentos e ressignificações, a partilha de contextos e a identificação que se eleva ao nível mais particular possível. Não se deixa de lado a força do nome – a marca – de Flemming, que em mais de quatro décadas de produção teve suas obras expostas em bienais dentro e fora do Brasil, espaços públicos, museus e galerias nacionais e internacionais. A exposição midiática do artista, que alcançou seu maior momento com a obra Sumaré, reforça o movimento de aquecimento de seu nome no mercado. Então, ao mesmo tempo em que há um movimento da própria obra de possibilitar a identificação e a construção de histórias com o colecionador, também não se pode ignorar a extensão e alcance da força de Flemming no cenário artístico brasileiro e internacional e, conseqüentemente, dentro do mercado de arte.

REFERÊNCIAS

- CANTON, Katia. Do moderno ao contemporâneo [Coleção Temas da arte contemporânea]. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- DAVID, Carl. Collecting and care of fine art. Nova York: Skyhorse Publishing, 2016.

- FIALHO, Ana Letícia; PETERSON, Anders. Pesquisa setorial: O mercado de arte contemporânea no Brasil. Latitude. São Paulo, Abril de 2014. Disponível em: < http://media.latitudebrasil.org/uploads/arquivos/arquivo/relatorio_por-1.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2015.
- MAGALHÃES, Fábio. Alex Flemming: Estação Sumaré. São Paulo: Imprensa Oficial, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.
- THOMPSON, Don O tubarão de 12 milhões de dólares: A curiosa economia da arte contemporânea. São Paulo: BEI Comunicação, 2012.

L'ORIGINE DU MONDE

LUCIANO ALARKON

 VÍDEO



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

A série fotográfica L'Origine du Monde foi produzida especialmente para o CIANTEC 2018 inspirada pela pintura de mesmo nome do artista realista Gustave Courbet que antes de ser exposta ao público em 1995, chegou a ficar escondida sob outro quadro na casa de campo do psicanalista Jacques Lacan. Usando a luz emitida por um aparelho de TV (representando a grande mídia que sempre reduziu a mulher à sua vagina) e a câmera fotográfica de um aparelho celular em longa exposição, desenhei vaginas com a técnica de longa exposição. Uma “vagina de luz” para cada sinônimo encontrado na Internet (foram mais de cem sinônimos). O resultado são imagens multicoloridas que encantam os puritanos desavisados que se arrepiam ao descobrirem estar diante de uma representação do órgão sexual feminino. Assim como o cachimbo de Magritte, “Isso não é uma Vagina!” Então, por que o horror da descoberta? Acreditando e defendendo que a arte já é um discurso, a produção da série é o próprio artigo e suas possíveis reverberações diante da relação público X obra são mais importantes do que qualquer dissertação que possa fazer sobre o tema.



UMA C



A

L'Origine du Monde - 1^a Série Completa - 2018



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

A Dois Dedos do Cú	Anel da Frente	Agridoce	Armadilha
A Mais Pedida	Anfitriã	Aguardenta	Armadilha de Cobra
Aba-de-Estrelas	Animal Sangrento	Aguenta Toco	Aro
Abafador de Microfone	Anti-Stress	Akikesemete	Arraia Preta
Abará	Aonde Eu Me Acabo	Alameda	Arranca-Porra
Abaxeira	Aonde Se Perde a Inocência	Alçapão de Jiboia	Arranha-Beijo
Abençoada	Apertadinha	Alegria do Meu Pau	Arreganhada
Abocanha-Caralho	Apito	Alfajor	Arriadora de Caralho
Abraçadeira	Apoio de Cabeça	Algodão Queimado	Arrochadinha
Abre-Fecha	Apontador de Pinto	Ali Onde Eu Me Acabo	Arrombada
Abrigo-do-meu-pau	Apresentada	Aliança Oval	Asa de Frango
Acabada	Aquecedor de Pau	Alisa-Benga	Asilo da Porra Louca
Acarajé de Pelo	Aquela	Almofada Furada	Asilo do Pau de Ouro
Acari Roxo	Aquilo Que Esfola a Cabeça	Almôndega Cabeluda	Aspirador de Porra
Acolhedora	Aquilo Que Eu Gosto	Alojamento	Assada
Aconchego da Piroca	Aranha	Alvo do Caralho	Assadeira de Croquete
Acrobata	Arapuca de Caçar Pinto	Amansa-Cobra	Assa-Rola
Açucareira	Aratu	Amarra-Macho	Assassina de Palhaço
Adestradora de Piriquito	Arca	Amassa Pica	Atecubanos
Aeroporto do Caralho	Ardida	Ameba Cabeluda	Ateubarba
Afia-Pinto	Área de Degustação	Amistosa	Ateliê de Ginecologista
Afilhada	Área VIP	Amolador de Pica	Atiça-Rola
Afina-Pica	Areia Movediça	Amolecedor de Pica	Atolada
Afoga-Rola	Argola	Amortecedor de Ovo	Atola-Tora
Agasalho de Pica	Ariranha	Amostra Grátis	Azeda



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

ARTE E TERRITORIALIDADES: ENTRE OS BATE- BOLAS DE MARECHAL HERMES

GUSTAVO LACERDA

 **VÍDEO**

RESUMO

Ao nos debruçarmos sobre o carnaval de rua protagonizado por bate-bolas, uma importante manifestação carnavalesca da cidade do Rio de Janeiro, lançaremos luz sobre as dinâmicas desses grupos a fim de compreender como se dão, no plano empírico, novas noções de território tão caras ao estudo do urbano na atualidade. Para isto, propõe-se uma visita de campo ao bairro de Marechal Hermes, em um sábado de carnaval, a fim de que se melhor observe os elementos artísticos utilizados por estes foliões mascarados que, muitas vezes, podem extrapolar o plano concreto de suas ações e firmarem-se como ferramentas de demarcação de fronteiras.

PALAVRAS-CHAVE: carnaval, bate-bola, territorialidades, dinâmicas, disputas, arte

UM SÁBADO DE CARNAVAL EM MARECHAL HERMES

Ao desembarcar na estação de Marechal Hermes, no sábado de carnaval, uma cena pode ser vista do alto da escadaria que dá acesso ao lado direito deste bairro, historicamente formado por operários (ABREU, 2010): do topo da estrutura de concreto, ao se observar o horizonte, fogos de artifício estouram no ar.

É possível observar, de um lado, fogos avermelhados enquanto, do outro, mais azulados. Eles têm uma certa sincronia e têm uma função naquele território: anunciam a saída¹ de duas turmas de bate-bolas distintas.

Os fogos são disparados de casas, chamadas por alguns destes foliões de ‘barracões’, e podem ter, ou não, uma estrutura mais formal, com um mural grafitado indicando o nome da turma e, estampado nele, está o emblema anual da saída de cada grupo de bateboleiros.

Em outros barracões, podemos observar estruturas mais simples, improvisadas no “quartinho dos fundos” ou no terraço. Independentemente se organizado mais formal ou informalmente, característica já observada na estruturação dos carnavais europeus da Idade Média (BURKE, 2010, p. 249) que inspiraram as festividades em terras brasileiras, os grupos de Bate-Bolas podem ser identificados, mais ou menos, com certa unicidade e se enquadrarem em dinâmicas mais estáveis, quando observados em campo, impondo, através do que consideram como sendo “sua arte”, uma dinâmica peculiar de cena carnavalesca. Não nos vale aprofundamento no conceito de arte, ou se esta seria, propriamente dita, uma expressão artística urbana, mas se trata de reconhecer, a partir das entrevistas realizadas, que estes atores declaram como fruto de um pro-

¹ Os bate-boleiros não tratam sua participação no carnaval como desfile, mas como “saídas” pelo entorno do bairro ou regiões mais afastadas, como a zona sul.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

cesso da arte sua produção carnavalesca.

Neste sentido, vale ressaltar, inclusive, que a metodologia de pesquisa aplicada aqui se inspira nos modos etnográficos de inscrição no campo já que, consideramos, esta permite maior aproximação do objeto – no caso, os grupos de bate-bolas daquele bairro específico e seus instrumentos de ação –, além de permitir que uma leitura sobre tais dinâmicas nos informem mais sobre os modos de agir na cidade, ainda que esta ação seja marcada pela união coletiva grupal, portanto, impressas em “táticas” cotidianas dissociadas de um poder estatal, ou hegemônico (CERTEAU, 1994).

Pois voltemos ao topo da escadaria de concreto da estação de trem de Marechal Hermes: quando observamos aqueles fogos e suas cores, estamos observando, sobretudo, marcas territoriais artísticas. É como justifica A.D, 37 anos, um dos bateboleiros responsáveis pela compra de centenas de foguetes que utiliza como “obras de arte a céu aberto”. É que esta é a forma pela qual os grupos sinalizam sua base, o ‘lugar de saída’, antes de seguirem para o coreto onde outros grupos se reúnem e protagonizam um tradicional carnaval bateboleiro.

É no coreto onde, necessariamente, uma competição se estabelece. Falaremos mais sobre à frente, mas fato é que, ao sinalizarem tais saídas, anunciam para todos ao redor e à distância – como era meu caso – que aquele grupo inicia uma ação peculiar no território, marcada pela disputa.

Rogério Haesbart tem uma vasta literatura que pode explicar, junto a outros autores, mais sobre as disputas que se desenrolam na cidade. Para ele, pensar o território deve envolver um olhar sobre a dominação (jurídico-política) da terra. “Com a inspiração do terror, do medo – especialmente para aqueles que, por meio desta dominação, ficam aliados da terra” (p. 1).

O território, para ele, está imerso em relações de dominação e/ou de apropriação dentro de uma lógica de sociedade-espço, “desdobra-

-se ao longo de um continuum que vai da dominação político- econômica mais ‘concreta’ e ‘funcional’ à apropriação mais subjetiva e/ou ‘cultural-simbólica” (2004, 95-96).

Destaca, no entanto, um aspecto crucial para a compreensão das relações que marcam o território: ele se refere às relações sociais enquanto relações de poder e, como todas as relações deflagradas na contemporaneidade, abarcam, de algum modo, uma relação de disputa.

Ainda que pensemos nas relações sociais como indissociáveis da disputa de poder, ao observar os grupos de Bate-bola temos uma organização peculiar que, partindo do prisma da competição e da arte, uma característica carnavalesca que atravessa séculos (BURKE, 2010; BAHKTIN, 1996), tais disputas se tornam essenciais na análise da compreensão do comportamento destes grupos.

DINÂMICAS DE BATE-BOLA: O BAIRRO

Ao teorizar sobre a produção do espaço urbano, Henri Lefebvre (1969) reafirma sua teoria sobre os valores de uso da cidade, em detrimento de um valor de troca. Assinala, sobretudo, sobre uma crise da cidade, à medida que a modernidade avança e afrouxa as relações que o próprio Estado impõe sobre o tecido urbano que, este sim, torna-se objeto de especial interesse para a pesquisa de campo que aqui se propõe.

Neste sentido, o autor reitera, em um plano ainda metodológico, sobre a busca pelos habitantes da cidade – em uma diferenciação do termo habitat – como importante ação do pesquisador na busca pelo entendimento de uma humanidade que se impõe no espaço. “Os habitantes (quais? cabe às pesquisas e aos pesquisadores encontrá-los!) reconstituem centros, utilizam certos locais a fim de restituir, ainda que irrisoriamente, os encontros” (LEFEBVRE, 1969, p. 76). E podemos frisar: para além de utilizarem o território como espaço de ação, lançam mão de determinadas produções artísticas a fim de erguerem fronteiras e estabelecerem laços.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Ainda assim, em um processo de superação dos valores globais em avanço, o urbano se tornaria o lugar de uma realidade possível, re-construída sucessivamente, ainda que incorporando elementos de uma globalização – tal como os elementos artísticos que emergem como objetos significativos através deste fenômeno. “É uma forma mental e social, a forma da simultaneidade, da reunião, da convergência, do encontro (ou antes, dos encontros). É uma qualidade que nasce de quantidades (espaços, objetos, produtos). É uma diferença ou, sobretudo, um conjunto de diferenças” (Op. Cit., p. 78).

E apenas por meio da apropriação, também vista como pertinente para Haesbaert, é possível compreender como a vida urbana sobrevive e, mais que isso, se intensifica, subverte o imposto e transforma a realidade. Giard (1996) se aproxima do pensamento de Lefebvre ao tentar conceituar o bairro como sendo um desses espaços urbanos onde é possível observar uma encenação da vida cotidiana. Neste sentido, uma performatividade seria crucial para a compreensão de fenômenos como esse.

Colocando em paralelo uma metodologia que prima por uma sociologia urbana do bairro, aposta, também, no que chama de análise sócio-etnográfica da vida cotidiana, muito utilizada por folcloristas e historiadores de uma “cultura popular”, no esforço de apreender as condições de possibilidade da vida cotidiana no espaço urbano, que “molda de maneira decisiva a noção de bairro” (1996, p. 38)

Ao buscar uma interpretação da cultura e um afastamento do método descritivo, em um processo similar ao que Geertz (2017) sugere, compreende o bairro como um lugar onde se manifesta um “engajamento social”, ou uma “arte de conviver” com parceiros, em uma relação de proximidade (MAFFESOLI, 2006, p. 198) encimentada pelas relações de conveniência. Neste sentido, o que se forma, ali, é uma grande comunidade emotiva, marcada por um senso comunitário peculiar. Neste sentido, “o indivíduo significa menos que a comunidade na qual ele se inscreve” (op.

Cit.). Eis um aspecto positivo das socialidades no plano daquele território – ainda que se deva conceber, também, as relações de disputas e tensões que se dão sob o tecido social lefebviano, em uma subjetividade que abarca resultados mais negativos sob o prisma da destruição e da possível morte como resultado de certas disputas.

Os comportamentos, os benefícios simbólicos que se espera obter pela maneira de se “portar” no espaço do bairro se tornam “possíveis” de serem entendidos nas relações contratuais já que são, ao mesmo tempo, uma força maior que tornam a vida cotidiana efetivamente possível. Eis uma das questões caras à Giard.

As disputas bateboleiras, como chamamos em nossa pesquisa, abrangem da mesma forma “códigos que o usuário não domina [plano abstrato] mas que deve assimilar para poder viver aí” (GIARD, 1996, 41-42). Trata-se de um mecanismo plausível de interpretação, à medida que se projeta como um dispositivo prático que tem por função garantir uma solução de continuidade entre aquilo que é mais íntimo (o espaço privado da casa, ou dos barracões) e o que é mais desconhecido (o conjunto do bairro que inclui grupos rivais, por exemplo).

À medida que estes foliões expressam o que podemos conceber como energia de vida ao longo de um ano inteiro em seus barracões e/ou ateliês improvisados nos fundos de casa para, no fim, encerrarem um ciclo carnavalesco por meio de suas saídas, praticam o que Giard compreende por um processo de “privatização progressiva do espaço público”. Mais que isso, têm como principal guião este lugar chamado bairro e alguns elementos artísticos produzidos por eles com uma finalidade de diferenciação.

Ora, é o bairro, neste caso específico, Marechal Hermes, aquele que se torna referência objetiva para as ações dos bate-bolas. É ele o lugar apropriado por estes atores em suas encenações cotidianas marcadas pelo uso dos fogos de artifício, como forma de sinalização do lugar privado de onde se parte, pelo empilhamento de caixas de som e amplifi-



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

cação do volume da música como forma de inscrição local da manifestação e, por fim, é nele em que se planeja o trânsito até o lugar de destino – o coreto – como forma de superação de possíveis obstáculos e efetiva apropriação pública do espaço.

É o bairro quem vai definir, no plano simbólico e funcional, os limites de ação dos grupos bateboleiros. É ele o berço da produção artística das casacas, no plano privado, e ele é o lugar que vai ser tomado pelas cores e sons emitidos pelo explodir dos fogos em seu aspecto público. É o bairro quem vai definir os caminhos e rumos até o local do encontro carnavalesco, propriamente dito. É o bairro quem define o inimigo/rival, isto é, com quem se disputa pela fantasia mais cara e bela. Neste sentido, o bairro assume a função de padrinho, dentro de um universo carnavalesco dos Bate-Bolas

Sendo, portanto, o território moldado a partir de relações de poder, pode, segundo Haesbart (2004, p. 8), pender para um aspecto mais funcional ou mais simbólico, a depender, sempre, dos sujeitos que o promovem (a grande empresa, o Estado, os grupos locais, etc.). Ao mesmo tempo, pode adquirir níveis de intensidade diversos – inclusive fatais.

Ao tentar resgatar a noção de disputa de territórios a partir dos bate-bolas, inspirados por uma historicidade carnavalesca, percebemos que, por meio de seus relatos, este pode ser visto sob sua forma zonal, isto é, aquela que divide regiões a partir de um olhar geográfico e que envolve noções de limite e perímetro: os bairros vizinhos.

ARTE: INTENSIFICAÇÃO DAS FRONTEIRAS NO TERRITÓRIO

Wagner Trece, integrante do grupo Sangue Areia, descreve uma divisão entre turmas, aparentemente, através deste aspecto zonal:

Então, essa divisão é feita pela linha de trem. O meu lado, onde tem muitas turmas de bate-bola, é Bento Ribeiro, Marechal [Hermes], Oswaldo Cruz, Valquei-

re, Praça Seca, Madureira. O outro lado são os mesmos bairros, menos Valqueire. Então são dois lados, com turmas diferentes. Os bairros são cortados pela metade, pela linha do trem, e um lado não tolera o outro, basicamente. (TRECE, W. Entrevista concedida a Gustavo Lacerda. Rio de Janeiro, 23/07/2017)

A partir do depoimento, observa-se uma (re)aproximação da noção de subúrbio vinculada ao limite das linhas ferroviárias que cortam a extensa região. Sob um aspecto zonal, como dito, elas representariam um limite físico-simbólico e demarcariam, inclusive, noções de acesso de alguns integrantes – ou não –, a determinados locais mais específicos do bairro. “Eu não tenho quase conhecido nenhum do lá de lá. Até evito de atravessar, entendeu? Por que eu não tenho nada pra fazer lá, também.”, relata Trece, ao ser perguntado sobre uma possível rivalidade com a Turma do Índio, um grupo de bate-bolas considerado tradicional.

O próprio integrante relata o clima de tensão gerado pelas disputas entre grupos. Sugere, em determinado momento, pesquisar sobre outros mascarados que, apesar de nem sempre incorporarem o ato de bater com as bolas no chão, podem ser, no conjunto, considerados bate-bolas. Denominados gorilas, sobre a turma Guri Ruim, descreve que:

Os gorilas saem de Oswaldo Cruz, o nome da turma é Guri Ruim, pra você ter ideia do nível dos caras: hoje eles são absolutos, antigamente tinha a Guri Bola e eles eram rivais. E só confrontava gorila com gorila e o bate bola era mais à parte. Aí a Guri Bola acabou, se uniu com a Guri Ruim e desafiam o tempo todo os bate-bolas. Não sei se hoje eles têm alguma união com alguma turma de bate-bola, mas acho difícil. É aquela história: brigar com gorila é prejuízo, por que só tem marginal. E traz muita fama para um grupo de



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

bate-bola que pegou um gorila, geralmente tomou a fantasia, enfim. (TRECE, W. Entrevista concedida a Gustavo Lacerda. Rio de Janeiro, 22/07/2017)

Sob outro aspecto, como se observa, existem, também, as disputas a partir de uma lógica territorial reticular, também explicada por Haesbart. Esta, diferente da zonal que abarca disputas funcionais, amplia-se sob o olhar das disputas simbólicas e formam uma nova noção de fronteira, similar à disseminada por Michel Agier (2014).

Para Haesbart, tal lógica se explica em função de uma complexidade contemporânea em limitar as relações dispendidas no território como sendo meramente físicas - concretas. Elas também estão lá, mas, desta vez, desenham complexas territorialidades sob a forma de territórios-rede, abarcando uma pluralidade de jurisdições. Tratam-se de fronteiras difusas, não físicas, a partir das quais as apropriações se efetivam e se ampliam para além da noção das ruas e da linha do trem, mas da apropriação das fantasias.

Neste sentido, o ato de tomar a fantasia de outro bate-bola representa, sobretudo, uma tomada de poder que não causaria prejuízos ou danos à vida, encontrando-se, por isso, no plano simbólico das disputas. Mais que isto, as próprias saídas pelas ruas¹, tendo como destino os coretos montados de forma itinerante, para onde seguem os foliões bate-boleiros, estão repletos de insinuações gestuais entre grupos rivais e livres de qualquer contato físico, assim se configurando, portanto, como uma afronta importante da disputa.

O reconhecimento das fronteiras, no entanto, é decisivo para a existência destes grupos. Ao ostentarem fantasias que exibem seus nomes que, em algumas vezes, podem fazer referência a aspectos não tão virtuosos da vida ordinária, ou serem subversivos – Guri Ruim, Sangue Areia, Turma da Humilhação, Talibãs, entre outros –, remetem a um apelo impositivo que um grupo provoca sobre o outro no plano do imaginário.

Esta mesma fantasia se projeta como aspecto diferenciador entre um grupo e outro. Os abismos, assim, são propositalmente criados e impostos, ampliando a noção de território para além do espaço físico, como dito, mas para uma noção do próprio uso do corpo e seus adereços enquanto limite.

Fronteiras, limites ou abismos que, no entanto, podem se sobrepor: turmas rivais são capazes de dividirem o mesmo território zonal durante o carnaval em Marechal Hermes, por exemplo. Grupos declarados inimigos podem, fora do contexto carnavalesco, compartilharem a cerveja no bar ou as bandejas gigantes de batata frita do bairro, em um processo antropofágico importante para a manutenção da tradição da festa.

Marechal Hermes tem um papel muito importante na história dos bate-bolas no carnaval da Zona Norte. Ali na praça de Marechal tinha um dos coretos mais procurados por turmas de bate-bola. E ele foi extinto por causa de brigas. Mortes, enfim. Era próximo à estação de trem, mesmo. O acesso era fácil, então acontecia de tudo ali, né? (TRECE, W. Entrevista concedida a Gustavo Lacerda. Rio de Janeiro, 22/07/2017)

Neste sentido, as disputas mais violentas podem tomar, mesmo, lugar no carnaval dos bate-boleiros. A Polícia Militar, por sua vez, entra como força contrária no esforço de impedir que os encontros terminem em fatalidades.

Todavia, um aspecto simbólico mais amplo se faz presente e parece ser mais complexo que suas relações mortais.

O RITO COMO FRONTEIRA

Agier (2014) descreve três formas elementares de fronteiras que entrecruzam as relações sociais na contemporaneidade: a espacial, social e temporal. Neste sentido, afirma que o reconhecimento da diferença é decisivo para o que considera como parte dos “ritos de fronteira”. A partir desta ideia, reafirma que “todo rito social é local, e todo grupo e todo lugar precisa estabelecer uma fronteira para existir” (p. 27). Este



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

mesmo aspecto pode ser projetado sobre um carnavalesco que envolve os bate-bolas.

Em um primeiro plano, sob um aspecto temporal, o rito se encontra localizado no tempo. Foi fundado em algum momento e, por isso, carece de repetição de acordo com regras ou rituais de renovação/comemoração do limite. Ele será eficaz, simbolicamente, para lembrar o evento e compartilhamento de tempo: Wagner Trece e João D. descrevem que “carnaval de bate-bola é só no sábado” e “saímos apenas do domingo e, depois, vamos dar um rolé pela cidade.”

Neste sentido, os grupos de bate-bola possuem um caráter comum entre si: realizam entre os meses de setembro a janeiro, vésperas do carnaval oficial – e ampliando o calendário sugerido por Burke –, reuniões que incluem churrascos, festas juninas, ou julinas, inspiradas por relações íntimas marcadas pelo afeto e produzindo, sobretudo, um calendário autônomo, que seria regido por uma necessidade de “estar-junto” (MAFFESOLI, 2004), isto é, por uma “necessidade de solidariedade e proteção”, tendo as emoções como vetor sensorial. Sobre uma pulsão de morte, frequentemente referenciada por moradores e inclusive admiradores destes mascarados, o integrante afirma: “a adrenalina e a vontade de tá ali fazem o carnaval, cara” (TRECE, W. Entrevista concedida a Gustavo Lacerda. Rio de Janeiro, 22/07/2017). Em muitos destes eventos um senso de solidariedade se amplia: muitos grupos recolhem doações que irão, no futuro, financiar suas luxuosas fantasias e saciar, por outro lado, o apetite de uma população mais pobre.

Sob o aspecto social, o rito seria o limiar que indica, simbolicamente, o grupo que ali se estabelece. É o que indica que a ligação é necessária para o reconhecimento duplo de si e dos outros (AGIER, 2014). Por este plano, é importante a produção artística de bandeiras que ficam juntas ao corpo fantasiado: ainda que diferentes grupos dividam o mesmo espaço, demarcam através dela sua localidade mais específica dentro do bairro, em um processo de intensificação da fronteira

de forma mais objetiva.

A cena mais comum para qualquer observador daquele carnaval ainda é observar os bate-bolas andarem em bandos, como dito, em um ato cujo indivíduo acaba por se dissolver no meio de um todo maior – o Grupo. Raramente são vistos sozinhos – a não ser que em uma situação de deslocamento entre suas casas e o local de saída. Quem detalha com mais precisão é Aline Valadão (2008), em um dos únicos esforços acadêmicos contemporâneos na compreensão do universo dos bate-bolas.

Sob o plano espacial, por fim, Agier explica que seu limite é o que corta o espaço e materializa um lado de dentro e um lado de fora, tal como observamos na entrada de um dos barracões de um grupo de bate-bolas. As bandeiras estão ali e delimitam, de forma clara, quem é a liderança privada:



Imagem 2: barracão do grupo Novidade

Neste aspecto, a casa se torna mais que o “lar”, mas um importante local de sinalização territorial onde a produção carnavalesca fechada para terceiros, de caráter artístico e artesanal, afirma-se como ícone de um processo de latência do carnaval dos Bate-bolas que, quando procurados pelas ruas fora dos dias de festa, raramente assumem suas identidades de foliões garantida pelo uso da máscara que os tornam, con-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

sequentemente, anônimos.

A POSSIBILIDADE DA DINÂMICA VIRTUAL

Ao mesmo tempo, podem se apropriar de outras dinâmicas que, não necessariamente, no plano off-line se desenrolam. Ao se apropriarem da Web, podem criar possibilidades artísticas, desta vez virtuais, em mais um processo de ampliação do que se concebe como lugar da arte. Se antes, a rua, agora, na rede.

É que, como vimos, novas configurações de território emergem no momento em que estes grupos buscam se reafirmar enquanto grupos carnavalescos específicos. Para isto, podem apelar, inclusive, para as tecnologias da comunicação e exploram o que Haesbart descreve como “uma multiterritorialidade envolvida nos diferentes graus daquilo que poderíamos denominar como sendo a conectividade e/ou vulnerabilidade informacional (ou virtual) dos territórios” (2004, 345).

Assim sendo, através da Internet, a mobilidade no espaço físico pode ser estendida. Novas formas de afirmação territorial se disseminam e potencializam uma dinâmica de disputa que ocorrem no plano concreto das socialidades.

Em vídeo divulgado em uma rede social no carnaval de 2016, uma quarta-feira de cinzas, integrantes da Guri Ruim, em canal de mesmo nome, fazem ameaças à Turma do Talibã, grupo considerado por eles rival. O recado disseminado virtualmente é um convite para um encontro na Rua João Vicente, grande via que entrecorta os bairros de Oswaldo Cruz, Rocha Miranda e Madureira. O título do vídeo é sugestivo: Recado da Guri Ruim.

A Guri Ruim voltou ‘mermo’ e vou falar pra vocês rapidinho: é sabadão, nós sai sete horas. Vai na João Vicente, seu arrombado. Isso aqui [aponta arma para câmera] eu vou entalar em você, seu arrombado. [Áudio incompreensível] [Em coro, cantam] Uma da

manhã, nada pra fazer, vou matar os Talibã. Vai morrer, porra! (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-vxuTkZzS8w>, acessado em 20 de julho de 2018)

Ao fundo, ouve-se risadas. Os integrantes estão mascarados de gorilas e ostentam um revólver e uma faca. Os gorilas, voltamos a ressaltar, são considerados bate-bolas, mas, não necessariamente, são um grupo de mascarados que bate com as bolas no chão. Mas ostentam, na mesma medida, uma rivalidade com outros grupos de bate-bolas, em geral, aqueles que têm sede em bairros mais afastados. Assim, uma divisão de grupos de bate-boleiros exige atenção:

As turmas de bate bolas podem ser divididas em dois grupos: be-xiga e bandeira, que são os grupos que vão para a rua no nível hardcore. Galera bem acelerada, mesmo. Geralmente é um pessoal muito jovem, que tá entrando no ambiente agora, e tá ali pra pagar o preço. Pra viver o que tiver que acontecer. Essas turmas costumam se envolver em confusões. E tem a sombrinha e enfeite, que é uma galera mais antiga, não tá afim de briga, mas que, mesmo assim, se tiver que brigar eles também tão dentro. A maioria deles sai armados, são policiais, é isso. (TRECE, W. Entrevista concedida a Gustavo Lacerda. Rio de Janeiro, 22/07/2017)

A partir de Zambrano, Haesbart reitera que grupos como este, de anônimos armados – e não necessariamente militares –, que parecem formar a Guri Ruim, são agentes decisivos para a eclosão de lutas territoriais. Afirma que, no contexto atual, “aparecem as jurisdições guerrilheiras, paramilitares, municipais, indígenas, afro-colombianas, ecológicas, judiciais, eclesiásticas etc., num mesmo lugar, configurando nele uma arena própria para a luta territorial (ZAMBRANO In: HAESBART, p. 17).



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Ao mesmo tempo, demarcam a Web como um importante espaço de, sobretudo, comunicação entre grupos e membros. Os adeptos da manifestação se apropriam de ferramentas e estabelecem uma espécie de política própria através da qual limites são impostos e alianças são reforçadas.

Ao nos debruçarmos sobre o estudo de ações cívicas na rede, podemos focar em uma sociabilidade que se dá através da web, tal como propõe Peter Dahlgren (2015) ao refletir sobre a questão da democracia na rede. A partir dos pensamentos do autor, na esfera digital, novas possibilidades de manifestações de cunho político e, além disto, cultural e de caráter alternativo se ampliam e garantem este ambiente como um lugar de expressão válido.

Neste sentido, grupos com interesses comuns compartilham ideias e, não menos, potencializam que choques de interesses também se expressem, tal como observado através dos usos do Youtube por parte do grupo Guri Ruim.

E vamos além com as possibilidades de sociabilidade na Web, sobretudo através das redes sociais. Ao analisar as turbulências políticas potencializadas por meio de tais suportes interativos, Margetts, Yasseri, John e Hale (2015) compreendem tais suportes – as redes sociais – como plataformas com base na Internet “que permitem a criação e troca de conteúdo gerado pelo usuário”, isto é, o usuário cidadão comum, ou seja, mesmo aqueles que não fazem um uso diretamente político de tais redes.

Em diversos canais observados para esta pesquisa, foi possível identificar, não apenas ações de choque entre grupos considerados rivais por bate-bolas, mas, ao mesmo tempo, canais de interação que reforçam laços, aqueles mesmos fundados nos planos do afeto e identidade local.

² Em vídeo publicado por Bruno Magia², em abril de 2014, que Bruno Magia é um jovem admirador de bate-bolas e possui um canal no Youtube que leva seu nome. Ele pode ser considerado, atualmente, um dos nomes mais dedicados à cobertura

soma mais de 25 mil visualizações, é possível observar 26 comentários entre seguidores do canal. O título da publicação é Marechal Hermes pra onde tu olhas vê BATEBOLA! 2014 part.1 e é apenas uma parte da cobertura amadora realizada pelo jovem durante aquele carnaval, filmada nas ruas do bairro e nas residências de grupos bateboleiros.

Entre os comentários estão elogios a determinados grupos por parte de alguns seguidores e, sobretudo, menções a bairros específicos do entorno de Marechal Hermes. Os internautas tanto tecem elogios à determinadas localidades da região, como no primeiro comentário de Bruno Santana exaltando quão lindo é o bati (bate-bola) de rais (raiz) de Guadalupe, quanto de outro usuário, Caio Abreu, negando a grandeza da turma Erupção, de Nilópolis.

E não são só nas redes sociais, como o Youtube, em que esses apaixonados pela folia bate-boleira expressam suas ideias e opiniões. A partir dos jogos, por exemplo, esses usuários ampliam uma capacidade interativa que impacta de forma significativa no que chamam de “ação coletiva” (Op. Cit., p. 6), mesmo fora dos contornos do mundo digital voltado para a questão política.

Através do game GTA – Grand Theft Auto³, grandes grupos bateboleiros ganham forma e virtualizam importantes processos de sociabilidade... ou carnalidade. Na imagem abaixo, por exemplo, podemos observar um print do jogo em que o grupo Camélias, que desfila, de fato, no cotidiano da cidade, expande suas dinâmicas coletivas através da virtualidade pelas ruas dos bairros em 3D.

Todos os elementos estão presentes na versão virtualizada de tais dinâmicas: o funk, a bandeira com a inscrição da turma, os fogos de artifício e suas ações em grupo. Em outro vídeo, é possível observar,

amadora do carnaval de bate-bolas na região de Marechal Hermes, somando 21.920 inscritos (10/07/2018). Acompanhado pelo pai, Ednaldo, já soma mais de 10 milhões de visualizações, desde dezembro de 2010, e disponibiliza pelo menos mais de 100 vídeos exclusivamente dedicados à temática bate-boleira (a quantidade precisa não está disponibilizada na página do canal).

³ GTA - Grand Theft Auto é uma série de jogos de computador e videogames interconectados que se passam em cidades fictícias dominadas pelo crime e pelas gangues de rua, fortemente modeladas com base em grandes metrópoles, principalmente dos Estados Unidos.



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

também, detalhes da máscara e as sombrinhas típicas desta manifestação carnavalesca.



FONTE: Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dX_z-LSbD-o.
Acessado em 10 de julho de 2018.

A Turma dos Danados, vista no vídeo acima, curiosamente corre pelas ruas virtuais ao som de um funk, no entanto, com sample da música Californication do grupo norteamericano Red Hot Chili Peppers, enfatizando para uma glocalidade da manifestação, à medida que, em tais dinâmicas, recriam o típico coreto bateboleiro encontrado nos bairros do subúrbio carioca, no entanto, ao som de referências culturais estrangeiras, ampliando, ainda mais, uma noção que aponta para as múltiplas territorialidades possíveis e sobrepostas potencializadas por sua energia carnavalesca.

CONCLUSÃO: MÚLTIPLOS TERRITÓRIOS DE ARTE BATEBOLEIRA

De uma forma geral, ao refletirmos as dinâmicas possíveis nos múltiplos territórios que atravessam o tecido urbano na contemporaneidade, sob a figura do Bate-bola, percebemos que estas se dão, ainda que dentro de uma lógica de competição, típica do carnaval, incorporando

elementos artísticos nesta luta pelo poder.

Neste sentido, vale ressaltar metodologias possíveis que permitam um olhar que preza pela interpretação da arte urbana, a fim de se afastar de um olhar descritivo, e que possibilitam compreender mais sobre as relações e as culturas que se deflagram em determinadas regiões da cidade.

Da mesma forma, é importante assinalar, dentro de um plano micro, a importância do bairro como vetor de determinadas ações específicas em uma localidade e, ao mesmo tempo, a forma como os planos privado/público se entrecruzam numa lógica maior: a carnavalesca.

Sendo o bairro mais que um elemento, mas um aspecto pelo qual se deve olhar, devemos compreender que, mesmo em uma lógica globalizante, ainda resguarda relações cotidianas locais definidoras de ações específicas e que, muitas vezes, delimita lugares de acesso e, ao mesmo tempo, impedimento no plano urbano, a partir de determinados usos da arte.

Através de elementos artísticos produzidos por bate-bolas, vimos como uma determinada visão de território se impõe por meio de fogos de artifício, bandeiras e produções virtuais, em um processo de concretização de um sentimento de mundo.

Munidos de suas fantasias, que podem ser vistas como fronteiras dentro de um contexto plural, observamos, também, como um universo bateboleiro pode, muitas vezes, remeter a uma noção que se aproxima das táticas da guerra – ainda que este olhar não seja a inspiração para este estudo.

De forma geral, os múltiplos elementos apropriados por estes mascarados foliões podem extrapolar o plano concreto da casa, do barracão, da rua ou dos arredores do coreto e se projetar através dos ritos pertinentes às ações dos bate-bolas, inclusive, na web.

Investigar as dinâmicas territorializadas dos bate-bolas, como visto, é compreender além da possibilidade do plano terreno afetar nos-



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

sas relações humanas e culturais. É concluir que uma vasta gama de elementos podem compor e escrever novas noções e possibilidades de ação em uma dada territorialidade.

REFERÊNCIAS

- CERTEAU, M. de. A Invenção do Cotidiano: 1, Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- HAESBAERT, R. O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- MAFFESOLI, Michel. O tempo das tribos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- PEREIRA, Aline Valadão Vieira Gualda. Tramas simbólicas: a dinâmica das turmas de bate-bolas do Rio de Janeiro. 2008. 1 v. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes, Uerj, Rio de Janeiro, 2008.
- SOUZA, M. J. L.. O território: sobre espaço, poder, autonomia e desenvolvimento. In: Castro et al. (org.). Geografia: Conceitos e Temas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

CONSUMO REGIONAL: UM ESTUDO FOTOGRAFICO SOBRE O CAFÉ DA MANHÃ EM SÃO PAULO E PORTO ALEGRE.

MARCOS IAZZETTI / MATHEUS EURICO SOARES DE NORONHA /
GEORGE MAEDA

A composição cultural brasileira desdobra-se em sua pluralidade regional, percebida pelos diferentes gostos, sabores e valores que se expressam de norte a sul do maior território habitado da América Latina.

O fenômeno microcultural afirma-se a partir de um dos símbolos mais próprios de uma nação, a culinária que emaranhada entre a histórica miscigenação brasileira é vivida em um sentimento distinto de valores e identidades. Visualizando o cenário descrito, o objetivo desse trabalho é evidenciar o consumo regional brasileiro por meio da escolha de marcas no café da manhã. Para atender o objetivo do trabalho foi realizado a condução de 21 diários de consumo com grupos de Paulistas, Gáuchos

e Migrantes que vivem o processo de aculturação definidos por Peñaloza (1994). Estes levantamentos apresentaram que diferentes regiões fazem com que os consumidores façam escolhas distintas entre marcas, ao passo que os migrantes se mostraram capazes de carregar as marcas de sua cidade de origem e introduzir em seu consumo diário novas marcas regionais.

Compreender o povo brasileiro, seus costumes e comportamentos é reviver o passado colonial e entender o cerne cultural atualmente expressado nas relações do consumo, para isso Priore (2016), Holanda (1987), Cascudo (1964) e Cleveland (2015) compõem as referências teóricas que bordam o sentimento de diversos Brasis em uma única nação.

Palavras Chave: Regionalismo, Cultura Brasileira, Café da manhã, Comportamento do Consumidor.

INTRODUÇÃO.

A formação cultural de um povo ou nação é um fator determinante de suas preferências, ilustrando suas necessidades em padrões de consumo próprios embasados em seu repertório étnico, social e econômico. De acordo com Solomon (2003), qualquer estratificação cultural é motivo de distinção de grupos e membros, criando então identificações claras de pertencimento.

A exposição do povo brasileiro a tamanha diversidade compôs uma identidade cultural multifacetada, lapidada por fenômenos históricos marcantes como a influência indígena, valorização do europeu estrangeiro, a escravidão, imigração asiática, separatismo sulista entre outros. Moreira Leite (2002) afirma que o nacionalismo brasileiro é compreendido por meio da volta ao período colonial, e especialmente sobre a continuação histórica de um passado comum e a relação com a esplendida natureza que aqui recebeu os colonizadores.

Cleveland (2015) apresenta o consumo sendo valorizado por sua habilidade de atender necessidades, as quais são manifestadas por



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

meio da cultura e personalidade dos consumidores. Essas necessidades possuem consideráveis variações entre sociedades, refletindo nas diferenças regionais do Brasil. Cleveland também define produtos alimentícios como uma categoria de vínculo cultural, consolidando-se como uma das mais antigas expressões culturais de uma região ou país, hábitos de consumo esses que serão o objeto desse estudo.

Entender o povo brasileiro e seus hábitos de consumo é desdobrar o nacionalismo em sua habilidade em navegar pelo aspecto regional. De acordo com Strehlau, Claro e Neto (2005) existem valores que sintetizam a identificação do povo brasileiro como nação, assim como existem distintos valores periféricos que são compostos pelos costumes e hábitos regionais.

Nas últimas décadas, empresas multinacionais dominaram o setor de alimentos no Brasil, possuindo uma grande capacidade de distribuição capilar e construção de marca, muitas das vezes carregando sua essência global. Com isso, existe a introdução de novos elementos no cardápio do brasileiro de maneira homogênea, ou seja, um mesmo item pode ser encontrado no sul e no nordeste do país.

Visualizando o cenário descrito, o que se questiona é: os consumidores brasileiros estão fazendo suas escolhas embasados na oferta homogênea de marcas ou estão respeitando suas raízes regionais? A problematização acima encontra pontos de intersecção com migrantes que carregam seus valores culturais de origem, assim como com sua identidade microcultural que passa pelo processo de aculturação, (Peñaloza, 1994).

Para atender a pergunta do problema de pesquisa, o objetivo desse estudo é evidenciar o regionalismo brasileiro por meio da escolha de marcas no Café da Manhã nas praças de São Paulo e Porto Alegre, usando migrantes como grupo de controle.

O presente artigo está estruturado da seguinte forma: i) preferências regionais brasileiras; ii) essência dos hábitos alimentares brasi-

leiros; iii) procedimentos metodológicos; iv) resultados e discussões; v)

Conclusões

PREFERÊNCIAS REGIONAIS BRASILEIRAS.

O entendimento de cultura inclui suas origens na presença de suas fronteiras étnicas, identificadas por Jamal (2013) como características comuns de um grupo racial ao compartilhar costumes e comportamentos.

Assim, entende-se que a cultura de um país é repleta de traços genéticos e sociais comuns determinados por sua origem. Também delineando o conceito, Bauman (1999) resgata que cultura pode ser herdada ou adquirida sendo capaz de limitar os seres humanos por sua essência definidora.

Outra propriedade do tema é sua adaptabilidade, definida por Peñaloza (1994) como processo de aculturação, gerado por meio de uma intersecção entre indivíduos de duas diferentes culturas, pelo processo de movimento e adaptação em um novo cenário cultural de um país ou região destino por indivíduos de uma origem distinta. Pode-se também considerar a capacidade de segmentar-se microesferas, como uma segunda característica.

Solomon (2013) apresenta um panorama cultural através de microculturas, que são compreendidas por estratificações de grupos já pertencentes a uma cultura que se identificam e agrupam-se por consumos e hábitos próprios, gerando sua própria identificação cultural.

Conduzir um estudo no Brasil é submergir em um cenário repleto de microculturas, quando costumes, comportamentos e preferências mesclam-se em uma grande herança miscigenada de um país consagrado como a quinta maior extensão do mundo, sendo aproximadamente noventa e seis vezes maior que a área ocupada por Portugal, de acordo com o estudo realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), no ano de 2012.



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Holanda (1987) revive a trajetória migratória ao construir um país por sua mistura étnica, sobrepondo os costumes europeus de forma viva por meio de novos hábitos de vestimenta, culinária que chocavam-se com a maneira de sujeitar-se bem ou mal a nova forma. O mesmo autor reconstrói a índole do brasileiro que pela distância da pátria mãe perdia referências e senso de comunidade, passava a valorizar os interesses próprios e a constante prevalência por vontades particulares ou de um pequeno grupo similar ao seu de origem, criando a grande valorização do núcleo familiar ou de regiões por seus contatos primários.

Os valores brasileiros condensavam-se plurais e multifacetados, formando um sentimento nacionalista em meio a essa avalanche de sabores, cheiros, cores e gostos que foram se tropicalizando ao longo da história.

Moreira Leite (2007) define nacionalismo como sentimento que cria e exalta as qualidades de um povo, o que leva inevitavelmente à comparação com outros. Porém ilustra a dificuldade de se atribuir um modelo brasileiro, pelos núcleos de colonização isolados, diferentes condições geográficas, sociais e ideológicas. Ademais, o autor afirma que essa configuração é percebida pela existência de microculturas regionais brasileiras, fenômeno esse denominado Regionalismo.

Em pesquisa, Strehlau, Claro e Neto (2008) investigaram os valores brasileiros e a diferença regional em quatro capitais distintas que representam o vasto repertório cultural brasileiro. Os autores construíram o estudo sobre a escala de valores determinada por Rokeach e Ball-Rokeach (1991), e adaptaram a realidade nacional para melhor entendimento da amostra respondente de oito grupos.

O Quadro 1 demonstra os valores evidenciados pelos autores e reafirma as heranças históricas e culturais presentes nas diferentes regiões nacionais, assim com intriga a composição nacionalista em assumir valores que demonstraram-se comuns no brasileiro.

Quadro 1 - Valores Regionais Brasileiros.

Valores	Belém	Porto Alegre	Salvador	São Paulo
Instrumentais	Independência	Independência	Independência	Independência
	Responsabilidade	Responsabilidade	Responsabilidade	Responsabilidade
	Imaginação	Educação	Capacidade	Ambição
	Lógica	Prestativo / Útil	Intelectual	Amável/Amoroso
Terminais	Liberdade	Reconhecimento Social	Reconhecimento Social	Reconhecimento Social
	Reconhecimento Social	Liberdade	Liberdade	Prazer
	Vida Confortável	Segurança Familiar	Saúde	Segurança Familiar
	Prazer	Vida Confortável	Igualdade	Saúde

Fonte: Strehlau, Claro e Neto (2008)

Como valores regionais instrumentais, destacam-se a Independência e a Responsabilidade, acompanhados da Liberdade e Reconhecimento Social como aqueles relacionados ao desenvolvimento denominados terminais, construindo o cerne do indivíduo brasileiro que possui expressões legítimas de um vasto fundo emotivo que transborda na maneira de conviver em sociedade, conforme nos exemplifica Holanda (1987).

Em São Paulo, os valores instrumentais específicos apresentam Ambição e a Amabilidade como maneiras particulares de distinguir os indivíduos que se relacionam, trabalham, vivem e consomem na maior metrópole da América Latina de acordo com o IBGE (2016). Por consolidar-se como o maior destino do fluxo migratório do Brasil, evidenciado pelo estudo de Reflexões sobre os Deslocamentos Migratórios pelo mesmo instituto, a cidade convive com uma realidade cultural miscigenada e de constante aculturação.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Já os valores terminais constroem São Paulo através da Segurança Familiar, reverberando a necessidade e apego aos pequenos núcleos pela ausência histórica de apoio estrutural.

Por outro lado, Porto Alegre com sua vasta influência europeia nasce décadas mais tarde e também traduz a colonização portuguesa, germânica e o choque indígena, combinado com seu DNA revolucionário farroupilha, compõe atualmente uma área urbana com 1,4 milhões de habitantes também de acordo com o senso levantado pelo IBGE (2016),

Os valores instrumentais levantados pelo estudo deram-se como próprios de Porto Alegre a Educação/Gentileza e a Utilidade nas relações entre os gaúchos, gerando uma preocupação com o coletivo o que se contrapõem com uma realidade mais competitiva percebida em São Paulo. Já a valorização terminal se distancia de São Paulo por evidenciar uma Vida Confortável de maneira própria, como o estudo demonstrou uma preferência por tudo aquilo que advém da região sulista.

Tendo entendido a diferença entre as cidades que servirão de cenário desse trabalho, é importante aterrissar essas divergências na esfera do consumo. Solomon (2006) define a inserção do consumidor em determinada cultura, microculturas e grupos como fonte determinante de hábitos de consumo, assim os valores identificados de maneira distinta são maneiras de extensão do consumidor no momento da compra.

Os hábitos de consumo convergem na preferências e identificação de produtos e serviços que de maneira rotineira estão inseridos no cotidiano de uma determinada população, aplicados na escolha de marcas para a mesa do café da manhã. Assim pode-se inferir que a diferenciação microcultural expressa-se pelo consumo e determina a preferência por marcas que se adequam ou apropriam-se desses mesmos valores.

ESSÊNCIA DOS HÁBITOS ALIMENTARES BRASILEIROS.

“Comer não é um ato solitário ou autônomo do ser humano, ao contrário, é a origem da socialização, pois,

nas formas coletivas de se obter a comida, a espécie humana desenvolveu utensílios culturais diversos, talvez até mesmo a própria linguagem.” (CARNEIRO, 2005, p. 71)

Sendo o consumo de alimentos um ato simbólico de socialização como reforçou Carneiro (2005), também contemporaneamente passa a ser o reflexo das condições sociais de uma região ou povo, tornando-se importante fator de decisão na escolha por produtos e marcas.

O contexto social de um povo pode ser definido como as ordens e relações sociais que regem sobre determinado grupo, construindo comportamentos, estruturas e ações. Retomando Weber (1963), compreende-se como ações sociais todo o comportamento guiado por um sentido genuíno dado pelo indivíduo, gerando reações com impactos de ordem social.

Forma-se então uma ponte entre as ações sociais e os valores regionais encontrados por Strehlau, Claro e Neto (2008) e detalhados no Quadro 1. As diferentes regiões do Brasil constroem ações sociais particulares, guiadas por seus valores instrumentais e terminais, construindo o regionalismo brasileiro por meio de sua formação social distinta.

Essa mesma construção ocorre no âmbito do consumo quando guiado pelo mesmo movimento racional com relação a valores, os quais regionalmente terão o potencial de escolher marcas de acordo com seus valores próprios.

De acordo com Ross et al (1998), o consumo e a escolha de alimentos possuem variáveis de ordem social, multidimensionais que abrangem níveis de educação, status de emprego, estado civil e parental, o que possibilita o entendimento que aqueles com maior nível socioeconômico fazem escolhas saudáveis e modernas, porém consomem em menor quantidade os alimentos tradicionalmente saudáveis.

Dessa forma, o consumo de alimentos constrói sua base no âm-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

bito social e traduz-se nas esferas culturais e microculturais presentes no país. Assim, a cultura como reflexo das relações sociais compõe um fator regional de costume e escolha na alimentação brasileira.

Camara Cascudo (1983) ilustra os costumes da alimentação brasileira por sua história colonial e composição cultural, traçando evidências regionais claras com uma enorme coletânea de autores de um Brasil do passado. O autor demonstra a importância do café-da-manhã que em décadas remotas podia ser chamado de primeiro almoço ou pequeno almoço, herança da colonização portuguesa, porém desconstruído tropicalmente em diferentes ingredientes como farinhas, tapioca, pães, cafés e chás.

Priori (2016) retoma a diferente colonização do Brasil de uma maneira a entender distintas realidades coloniais que semearam produções culturais únicas. O homem colonizador e nativo brasileiro vestia-se de maneira distinta, lidava com conflitos e adversidades, comia alimentos disponíveis e cultivados em suas regiões e assim passou-se também a criar comemorações que são as raízes da sazonalidade festiva brasileira que contemplam cardápios distintos entre regiões.

Poor, Duhachek e Krishnan (2001) ressaltam que o consumo de alimentos também é associado ao pertencimento e a aceitação por um grupo de pessoas, reforçando a importância da interação com a comida e sua propensão por consumo.

As microculturas brasileira agem como definidoras da identidade cultural regional, expressando-se também pela interação com cardápios distintos que possuem o objetivo de suprir as necessidades nutricionais homogêneas do ser humano, como evidenciou novamente Camara Cascudo (1964).

Esse fenômeno regional na alimentação possui um caráter hereditário pois além de passar entre gerações, cria um reforço por pertencer a grupos que usam a microcultura como forma de identidade. Traduzindo-se em uma realidade atual, observa-se marcas de produtos e restauran-

tes que se apropriam de culturas e valores regionais e ofertam benefícios emocionais e funcionais próprios para suprir essa valorização cultural.

O cenário cultural no consumo de alimentos se expressa também por meio do migrante ou imigrante, de acordo com Mennel (1985) e Douglas (1984) o alimento escolhido é a última troca em um momento de aculturação após concretizar-se a migração. Segundo a revisão da literatura, entende-se que o alimento é um laço de expressão cultural que remete a cultura de origem, retoma raízes e constrói pertencimento e aceitação, podendo ser manipulado para criar-se produtos ou serviços que entreguem esses mesmos valores culturais ou microculturais.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.

Para evidenciar o regionalismo brasileiro por meio da escolha de marcas no café da manhã foi escolhida uma abordagem documental, utilizando o método de diário de consumo como forma de acompanhamento da amostra de respondentes nas cidades de São Paulo e Porto Alegre.

Gil (1987) define que tal abordagem inclui inúmeros registros, documentos, fotografias e gravações, porém as fontes documentais possuem representatividade acadêmica e estão ainda por receber tratamentos analíticos que justifiquem o objetivo.

Sendo assim o método utilizado possui suas raízes em Zimmerman e Wieder (1977) em sua publicação "The diary: diary-interview method", revisados mais recentemente por Bogdanovic et al (2012) quando ilustram o método como uma maneira de manter e registrar comportamentos.

Com base na raiz teórica do método aplicado, Bogdanovic et al (2012) expõe o diário de consumo e sua aplicação em amostras que se mostram difíceis de observar, sendo um grande alicerce para futuros estudos exploratórios e etnográficos.

Utilizando-se do WhatsApp, tecnologia de troca de mensagens, imagens, vídeos e ligações on-line, os respondentes enviaram registros



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

fotográficos da primeira refeição do dia, seguindo orientações para que enviassem não só seus alimentos prontos mas principalmente as marcas que utilizaram para o preparo.

A escolha pelo café da manhã surge pela necessidade de aplicar um recorte entre as refeições diárias realizadas pela amostra, com a finalidade de gerar uma base de registros concisa e comparável, o critério utilizado foi a escolha de uma refeição preparada em casa, sendo então o momento da manhã o mais propício para o registro.

Foram recrutados dez paulistanos por meio de uma amostragem do tipo bola-de-neve, utilizando os contatos que possuíam o hábito de se alimentar pela manhã em casa, assim como em Porto Alegre 9 respondentes passaram pelo mesmo filtro, arrematando a amostra com 3 migrantes que responderam um recrutamento on-line pelo Facebook, assim criou-se três grupos distintos por origem: Paulistas, Gaúchos, Migrantes, conforme Quadro 2, totalizando 21 diários de consumo.

Biernacki e Waldorf (1981) exploram as aplicabilidades, soluções e problema da utilização desse tipo de recrutamento amostral, evidenciando seu grande uso em trabalhos qualitativos e sociológicos por transmitir uma cadeia interligada que possui o potencial de explorar comportamentos de um determinado grupo, assim então chamada de bola-de-neve.

Quadro 2 – Agrupamento da Amostra Respondente.

Paulistas	Gaúchos	Migrantes
9	9	3

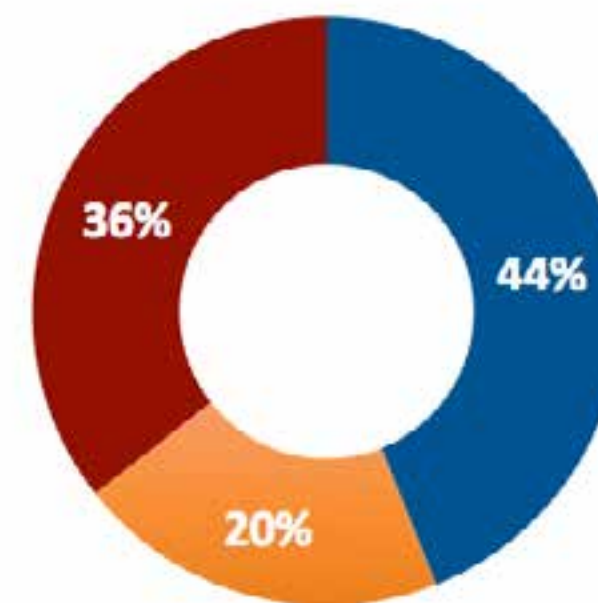
Fonte: Autores

Por fim para análise dos registros consolidou-se a aparição das marcas em seus respectivos grupos por origem do registro, considerando repetições pelo número de vezes que foram registradas e foram feitos cruzamentos entre gaúchos e migrantes, paulistas e migrantes e diferentes cidades.

RESULTADOS E DISCUSSÃO.

Os resultados dos 21 diários de consumos alcançaram 384 registros de marca nas mesa dos três grupos analisados, totalizando 112 marcas que repetiram-se 2,9 vezes ao longo dos setes dias de estudo.

O grupo de Paulistas apresentou a maior quantidade de marcas registradas, conforme apontado pelo Gráfico 1, atingindo 44% do total de marcas, seguido pelos Gaúchos com 36% e Migrantes com 20%, devido sua menor quantidade de respondentes.



■ Paulista ■ Migrante ■ Gaúcho

Gráfico 1 – Representatividade de Marcas Registradas.
Fonte: Autores

Devido a diferente concentração amostral entre os grupos torna-se necessário entender o registro de marcas por pessoa, o qual demonstra que cada Paulista escolheu uma média de 6,4 marcas, seguidos dos Gaúchos com 5,3 marcas e ficando atrás dos Migrantes com uma taxa de 9 marcas por respondente.

Um índice importante calculado pelos autores que constrói um índice regional para esse trabalho é a repetição por marca entre os três diferentes grupos, demonstrando claramente comportamentos distintos entre os mesmos. Para cálculo desse índice considerou-se o número to-



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

tal de registros dividido pelo total de marcas registradas, alcançando os resultados detalhados no Quadro 3.

Quadro 3 – Repetição de Marcas.

Paulistas	Gaúchos	Migrantes
2,8	3,4	2,3

Fonte: Autores

Desta forma, tal primeiro indício regional na escolha de marcas no café da manhã permite o entendimento que apesar de Paulistas terem escolhido a maior quantidade de marcas, os Gaúchos apresentam a maior fidelidade pelas marcas consumidas apresentando uma maior repetição. Por sua vez, o migrante retoma o processo de aculturação de Peñaloza (1994) ao apresentar o maior número de marcas por respondente e menor taxa de repetição, estando em processo de aquisição de marcas no novo destino.

O grupo de Paulista foi composto por 7 mulheres e 2 homens, moradores da Região Metropolitana de São Paulo, apresentando uma média de idade de 30 anos, conforme ilustrado no Quadro 4.

Quadro 4 – Perfil dos Respondentes Paulistas.

Diário	Sexo	Idade	Região de São Paulo
Diário 1	F	23	Sul
Diário 2	M	31	Oeste
Diário 3	F	25	Sul
Diário 4	F	39	Leste
Diário 5	F	41	Sul
Diário 6	M	23	Centro
Diário 7	F	25	Centro
Diário 8	F	23	Sul
Diário 9	F	40	Sul

Fonte: Autores

Paulistas registradas 58 marcas, as quais apresentaram uma concentração de 6,4 marcas por respondente repetindo-se 2,8 vezes ao longo da semana. Os paulistas também apresentaram produtos industrializados em todos os registros fotográficos, consolidando as marcas Vigor e Nescafé como a de maior inserção em sua mesa de café da manhã.

Já o grupo de Gaúchos registraram 47 marcas distintas, com a maior taxa de repetição de marcas por respondente e valorização de marcas produzidas no sul do país, sendo as marcas de maior quantidade de registros Nescafé, Tirol, marca de produtos lácteos nascida na da região de Treze Tílias (SC) e Santa Clara, marca também de produtos lácteos fundada na cidade de Carlos Barbosa (RS). Tal fato reforça o objetivo desse trabalho de evidenciar o regionalismo brasileiro por meio da escolha de marcas no café da manhã.

O grupo de Gaúchos contou com a mesma configuração do grupo de Paulistas, sendo 7 mulheres e 2 homens, todos residentes da Região Metropolitana de Porto Alegre, com uma idade média de 34 anos, ilustrado pelo Quadro 5.

Quadro 5 – Perfil dos Respondentes Gaúchos.

Diário	Sexo	Idade	Cidade
Diário 10	F	35	POA
Diário 11	F	30	POA
Diário 12	F	36	POA
Diário 13	F	28	POA
Diário 14	F	32	POA
Diário 15	M	46	POA
Diário 16	M	32	POA
Diário 17	F	36	POA
Diário 18	F	36	POA

Fonte: Autores



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Strehlau, Claro e Neto (2008) afirmam características dos gaúchos por possuírem orgulho do que é seu, possuindo uma relação passional com os produtos de sua origem, tendendo a idealizar suas criações por fazer parte da história de evolução de seu estado.

Por fim, o terceiro registrou o maior número de marcas por respondente, construindo uma ponte teórica com o processo de aculturação estudado por Peñaloza (1994), entre as marcas de maior registro apareceram: Seven Boys, Tirolez e Nestlé. Porém os registros dos Migrantes revelam marcas presentes exclusivamente na mesa de café da manhã dos Paulistas, como: Doriana e marcas presentes exclusivamente no grupo dos Gaúchos: Tirol, Danone, Santa Clara e Jasmine.

Para o perfil dos respondentes considerou-se Gaúchos e Paulistas que deixaram sua cidade de origem e passaram a viver em São Paulo ou Porto-Alegre, conforme demonstra o Quadro 6.

Quadro 6 – Perfil dos Respondentes Migrantes.

Diário	Sexo	Idade	Cidade Origem	Cidade Moradia
Diário 19	M	23	São Paulo	Porto Alegre
Diário 20	F	34	Porto Alegre	São Paulo
Diário 21	M	28	Porto Alegre	São Paulo

Fonte: Autores

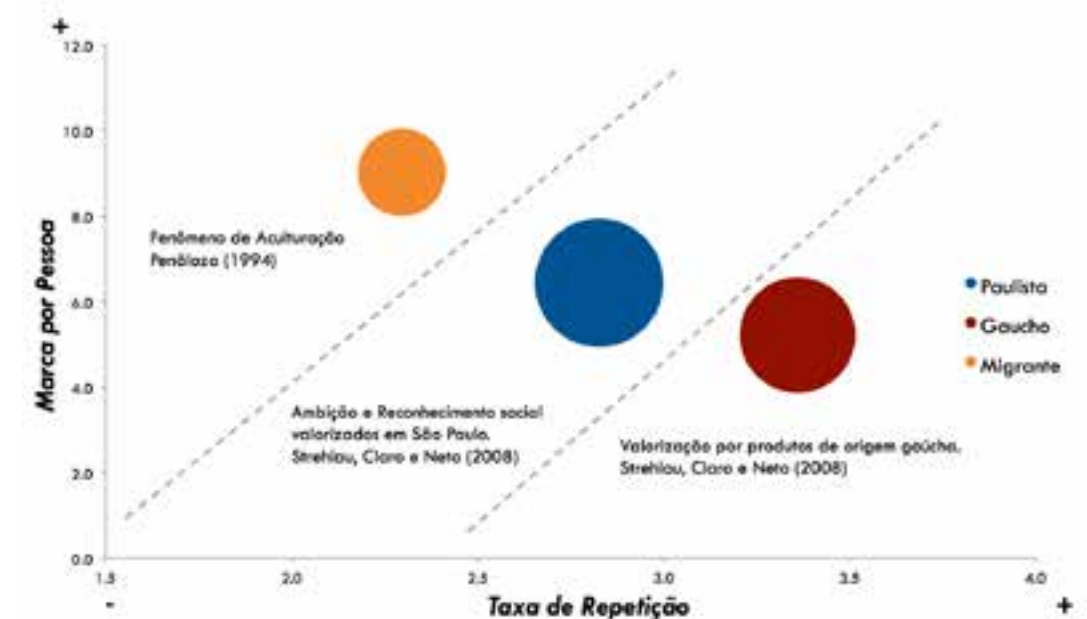
Ao longo do registro pode-se observar marcas com abrangência nacional, as quais estiveram presentes em todos os grupos de registro, sendo elas Nescafé, Bauducco e Rap 10. Entre as três marcas mencionadas Nescafé possui a maior relevância por registro, consolidando a importância de 7,5% de todas as aparições nas fotografias enviadas, retomando o questionamento desse trabalho ao considerar a escolha por marca por uma oferta homogênea de marcas pela vasta distribuição e construção de marcas por empresas com abrangência nacional.

Conclusão.

Após a análise dos 384 registros de marcas, pode-se concluir que os três grupos demonstram comportamentos distintos ao escolher marcas para o café da manhã. Os respondentes Paulistas e Gaúchos demonstraram escolhas distintas por sua região de origem, evidenciando o consumo regional brasileiro. Porém o registro de marcas com abrangência nacional retoma a problematização desse trabalho ao apresentar marcas que estiveram presentes na mesa dos três grupos, reafirmando que a capilaridade de distribuição e construção de marca também são fatores presentes no consumo de alimentos no Brasil.

A conclusão desse trabalho demonstrou três comportamentos distintos dos grupos analisados, possibilitando o cruzamento com indícios teóricos aprofundados nesse trabalho, demonstrando as diferentes escolhas regionais por marcas na ótica dos grupos utilizados para construção do estudo.

Matriz 1 – Indícios Teóricos em Diário de Consumo.



Fonte: Autores

O desenvolvimento de entrevistas exploratórias com a amostra respondente é sugerido como uma futura extensão desse trabalho, se-



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

guindo o direcional metodológico de Zimmerman e Wieder (1977), assim como a ampliação do universo amostral.

Sugere-se como aplicação futura desse estudo a aplicação de diários de consumo em outras regiões do Brasil, ampliando os achados e indícios teóricos por uma maior abrangência nacional.

REFERÊNCIAS

- CAMARA CASCUDO, L. (1964), Antologia da Alimentação no Brasil, São Paulo Brasil, edição digital 2014.
- CLEVELAND, M., ROJAS-MÉNDEZ J.I., LAROCHE, M., PAPADOPOULOS, N. (2015), - Identity, Cultura, Dispositions and Behavior: A cross-national examination fo globalization and culture change.
- MOREIRA LEITE, D. (2002), O Caráter Nacional Brasileiro, São Paulo Brasil, 7 edição revisada, editora UNESP.
- STRHELAU V., CLARO, P. D., NETO, L. S. A. (2008), Em busca da identificação de valores regionais: subsídios para discussão de estratégias mercadológicas, R.Adm., São Paulo, v.45, n.2, p.116-129, São Paulo, Brasil.
- HOLANDA, S. B. (1987), Raízes do Brasil, São Paulo, Brasil.



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

PROJETO CURATORIAL/ EDITORIAL ÉTER: ENTRE A PESQUISA DE LINGUAGEM E O SISTEMA DA ARTE.

MARCOS RIZOLLI¹

 VÍDEO

INTRODUÇÃO

Nascido como projeto expositivo itinerante, congregando os esforços de 04 curadores (Joaquín Escuder – Facultad de Bellas Artes, Universidad de Zaragoza, Espanha; Marcos Rizolli – Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil; Silvina Valesini – Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina; Teresa Almeida – Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Portugal) e 20 artistas convidados, das quatro nacionalidades, o projeto evoluiu para a editoria de uma revista semestral – quadrinacional, com objetivo de publicar – para divulgar – Portfólios de Artistas Contemporâneos.

¹ Co autores Joaquín Escuder / Silvina Valesini / Teresa Almeida

O projeto expositivo já percorreu o Espaço Cultural da Reitoria da Universidade do Porto (abril/2017), a Galeria da Facultad de Bellas Artes da Universidad de Murcia e a Galeria do Centro Histórico e Cultural Mackenzie (fevereiro e junho/2018, respectivamente) com agendamento já programado para a Sala Expositiva da FBA da Universidad Nacional de La Plata (novembro/2018).

Os quatro curadores, também eles artistas integrados ao projeto, apresentaram aos 20 artistas convidados o desafio de pensar visual e materialmente o argumento Éter - ancestral e filosoficamente considerado o quinto elemento da natureza, contudo não demonstrável.

Os artistas e os curadores foram induzidos a criar suas obras a partir dos critérios de luminosidade e transparência. Entretanto, as 24 obras apresentadas revelaram uma surpreendente diversidade de concepções e soluções expressivas.

A dimensão editorial do projeto cumpre a publicação semestral da Revista Éter, de Arte Contemporânea, estabelecendo a ação colaborativa entre os 04 curadores/editores e a editora brasileira Uva Limão (cuja gestão está sob responsabilidade da também artista Carolina Vigna).

Assim, o Projeto Curatorial/Editorial Éter se propõe agir na interseção entre a pesquisa de linguagem – na esfera crítica das universidades – e o sistema da arte – na dimensão da circulação e comercialização de obras de Arte Contemporânea.

A DIMENSÃO CURATORIAL

Éter é o nome de uma hipotética substância que, desde a antiguidade, os filósofos acreditavam que existiria em todo o universo. Contudo, seria uma substância desprovida de dimensão material. A sua natureza etérea lhe tornaria, então, indetectável. Seria, portanto, não demonstrável.

Considerado a personificação do conceito de céu superior – o céu sem limites, diferente de Urano, na mitopoética grega, Éter seria,



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

ainda, o ar elevado: puro, brilhante e apenas respirado pelos deuses; contrapondo-se ao ar obscuro, o *aér*, respirado pelos sujeitos mortais.

Éter seria, assim, um deus desconhecido da matéria. Um elemento elevado, despreendido das densidades próprias à terra, ao fogo, à água e ao ar. E, desse modo, reconhecido como o quinto elemento da natureza – a quintessência.

Conceitualmente: brilha e ilumina; arde e queima. Universalmente: seria o ente desmaterializado propagador da luz!

O conhecimento científico, no início do Século XX, demonstrou que essa substância não existe!

Não existe? Talvez, no universo da Arte, através das mentes criativas dos artistas, o Éter pudesse ser demonstrado – ressignificado em transparências, através de sutis materialidades...

ENTRE OS ARTISTAS BRASILEIROS:

José Spaniol (São Luiz Gonzaga – RS, 1960). Vive e trabalha em São Paulo, Brasil.

Professor no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista. Chefe do Departamento de Artes Plásticas (IA/UNESP). Pesquisador em Artes. Artista Plástico.

José Spaniol elaborou um surpreendente objeto artístico: configurado como um *ready-made*, incorporou os valores procedimentais da *assemblage* e da *empaquetage*, para, então, dialogar com a Arte Povera.

Um pequeno ajuntamento de materialidades que incorpora aleatoriamente as letras S e T moldadas em parafina – matéria conhecida por sua alta pureza e brilho e, ainda por sua aparência sólida branca, É insolúvel em água, porém solúvel em éter. Em combustão, a parafina arde e queima rapidamente.

Além das letras, o objeto incorpora uma também pequena carga de um barco.

O conjunto, conforme pensado pelo artista, remete às nossas

heranças portuguesas: a cultura, nosso letramento; a ciência, no tempo das grandes navegações.

Mas, letras (a mente) e barco (o corpo) estão – juntos – amalgamados e revestidos por um simples plástico-bolha, devidamente amarrado por barbante. Ao mesmo tempo que protegem os elementos internos, acarretam relativo apagamento figural.

A memória, então, esmaece!

Lucia Castanho (Sorocaba – SP, 1957). Vive e Trabalha em Sorocaba, Brasil.

Professora na Universidade de Sorocaba. Coordenadora da Graduação em Moda (UNISO). Pesquisadora em Artes e Moda. Artista Visual.

Ao afirmar que o coração é o primeiro órgão formado no útero, Lucia Castanho define um percurso expressivo que pretende apresentar, através de um singular e etéreo objeto, os papéis da mulher na sociedade contemporânea.

Para tanto, irradia seu discurso plástico a partir da imagem de Ofélia (personagem de Shakespeare, em *Hamlet*, que enlouquece de tanta paixão e morre afogada, num provável suicídio).

Assim, com o delicado *Coração para O.* a artista transportou Ofélia, ainda que simbolicamente, para o século XXI – justamente para provar novas representações visuais e colocar outras questões sobre a identidade feminina, o desejo, a vida e a morte.

As maneiras como a artista opera sua expressão revelam um propósito intensificador: a imagem recorrente é a forma coronária – percebida e revelada nas mais diversificadas materialidades e plasticidades.

Todas, contudo, nascem como desejo de forma e bem poderiam ser consideradas e(s)(n)tranhezias do coração.

Marcos Rizolli (Campinas – SP, 1959). Vive e Trabalha em São Paulo, Brasil.

Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Pesquisador em Artes. Crítico de Arte e Curador Independente. Artista Visual.

A Forma Essencial é um pequeno objeto realizado especialmente para o Projeto Curatorial/Editorial Éter.

Trata-se de uma moldagem direta, em madeira e gesso, de um umbigo humano, jovem e feminino – em representação anatômica realista.

Para o artista o umbigo, como metonímia do corpo, seria o ente de passagem/transferência da energia vital e que, segundo a antiga tradição cristã, o espírito da vida entraria no corpo através do cordão umbilical, a centelha divina seria dividida do corpo da mãe e através do cordão, adentraria no feto e, assim, a vida teria sua nutrição assegurada.

A vida, etereamente demonstrada por uma cicatriz localizada no centro do abdome: com simplicidade e delicadeza.

Toda a estrutura formal é branca – desde o sólido quadrilátero que sustenta a parte corporal até o objeto configurado, que sutilmente se revela nas relações de volume [saliências e entranhas] e luz e sombra, numa relação absoluta e essencial.

Norberto Stori (São Joaquim da Barra – SP, 1946). Vive e Trabalha em São Paulo, Brasil.

Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Professor no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. Pesquisador em Artes. Artista Visual - aquarela e gravura.

Artista Decano da aquarela brasileira, Norberto Stori, há muito optou pelo universo temático da paisagem.

Antes, diante da natureza, o artista criava por observação – perceptiva e conceitualmente.

Depois, viveu um processo de apropriação da natureza, transformando-a em estruturas autônomas de linguagem em que, desde sempre, prevaleceram as cores intensas e vibrantes, de tintas diluídas em gestos espontâneos. O artista arrastou os dados do real para sua mente e lá,

desde então, elabora e define as suas paisagens.

A paisagem, como signo, será configurada respeitando seu o guia criativo interior.

Para o Projeto Éter, Stori nos brindou com uma paisagem surpreendente: terra, horizonte e céu se confundem; cores e manchas se diluem – em admirável qualidade visual.

A paisagem, em síntese mental, foi aplicada sobre um suporte de algodão – que, como uma nuvem, pretende, por elevação, reter toda a linguagem.

Afinal, Stori gosta da paisagem e a aquarela gosta de Stori!

Regina Lara (São Paulo – SP, 1957). Vive em Campinas e Trabalha em São Paulo, Brasil.

Professora no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Pesquisadora em Artes e Design. Artista Visual – cerâmica e vidro.

Regina Lara lapidou seu apreço pelas artes do vidro a partir da história de seu tataravô: o artesão alemão Conrado Sorgenicht – que, no final do Século XIX, trouxe a arte do vitral para o Brasil. A artista se reconhece, então, como herdeira criativa de sucessivas gerações de vitralistas.

Além de atuar na conservação e divulgação de sua tradição familiar, adotou as artes do vidro como sua plataforma criativa.

Para o Projeto Éter, produziu *Vermelha*, uma delicada peça tridimensional, reconhecidos os processos do *pâte de verre*, com o interesse de apresentar, compreendidas volumetrias e texturas, uma formalmente maleável lâmina vítrea: advinda de inventivos procedimentos de fragmentação e coloração da matéria.

Com o intuito de experimentar técnicas e tecnologias ou processos e procedimentos que possam desafiar o seu fazer artístico em vidro, a artista vem amalgamando, entre arte e ciência, múltiplas possibilidades criativas.



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Sylvia Furegatti (Campinas – SP, 1968). Vive e Trabalha em Campinas, Brasil.

Professora no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas. Diretora do Museu de Artes Visuais (MAV/UNICAMP). Pesquisadora em Artes. Artista Visual.

Diamantes, da Série *Polimorfos e Sequentes*, faz alusão ao significado do cristal que através de sua lapidação, no período renascentista, reivindicava-se os sociais sentimentos de elegância e nobreza.

Mas, Sylvia Furegatti, além do viés simbólico, deseja pesquisar a estrutura formal desse sólido geométrico com o interesse de investigar suas múltiplas facetas, em extensão especialmente imaginária.

A artista, cumprindo essa ambição, ressignifica a materialidade da natureza em objetos de arte.

Na série, que compreende objetos-montagens, o cristal diamante pode aparecer em sua primordial qualidade: a transparência, contudo, deslocada para caixas -invólucros.

Os diamantes, em si, apresentam-se modelados-lapidados em cera de abelha, matéria escolhida por sua peculiar organicidade e translucidez.

Geometria e volumetrias são tão precisas e ordenadas que parecem expandir a luz – de seus interiores para os perfis multifacetados dos diamantes.

ENTRE OS ARTISTAS ESPANHÓIS:

Bartolomé Palazón Cascalez (Fortuna – Murcia, 1983). Vive em Fortuna/Murcia y trabaja en el Campus de Teruel, España.

Profesor en el programa de Posgrado de Educación y en el Grado de Infantil de Didáctica de la Expresión Plástica. Investigador especialista en escultura pública. Escultor y artista plástico.

Cenizas del Tiempo.

Contacto y fricción corpórea que dan sentido al cambio incesan-

te. Factor energético que atraviesa el medio espacio-temporal. Estados y acciones mediante los cuales esta obra pretende captar la génesis y devenir de la vida a partir de la representación de un objeto tridimensional en movimiento, que trasciende el mero espacio físico para situarse en un plano imaginario que anida en la identidad colectiva. está fue diseñada para formar parte del proyecto curatorial y editorial Éter de ámbito internacional.

La narración poética nos introduce directamente en el alma humana tejiendo los umbrales de la mente para dar sentido al mundo. Un mundo que se construye a tientas con la necesidad mítica del pasado, el presente fugitivo y la incertidumbre velada del futuro. Asistimos a una existencia formada por la acumulación de Instantes fugaces destinados a perecer en la estela que dibuja el aleteo del ave Fénix al pasar, transformando sus movimientos en cenizas, con las que renovar el inmemorial tejido humano.

Esta pieza fue concebida desde los procesos plásticos de la materia, de la huella interna del molde como espacio vacío que renace con la transformación energética del fuego incandescente que dialoga con la liquidez originaria del metal para darle un estatus artístico mediante la técnica ancestral de la fundición a la cera perdida. El resultado visual recrea la configuración de un reloj de arena a partir de una malla suspendida en el espacio, donde la luz y el viento se dan cita y se alimentan del oxígeno necesario para reavivar la llama de la fugacidad de la vida.

Inma Femenía (Pego, Alicante, Spain 1985). Vive e Trabalha em Valencia, España.

Artista Visual.

Studio Testing 250cm of Llum, material de estudio extraído del proyecto Llum, desarrollado durante los años 2009-2012, específicamente para el proyecto Éter. El proyecto se centra en atrapar y describir la luz, en registrarla digitalmente por medio del escáner. Pretende explorar e investigar las posibilidades de la visión de la máquina; interactuar con



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

su mirada no retiniana y abstraer valores plásticos de un mundo, una realidad inaccesible para nosotros; el proceso comienza escogiendo un fragmento mínimo y minúsculo de la imagen digital, el cuál se amplía, para que podamos desenvolvernos en ella y sugerir al espectador la idea d que en la nada de la luz también están presentes los colores que la componen: rojo, verde y azul; de los cuales derivan el resto de colores.

Joaquín Escuder (Zaragoza, 1961). Vive y trabaja en Teruel, España.

Profesor del Área de Pintura del Grado de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza. Artista visual.

Stella es una pintura con un motivo radial que estalla en todo su pequeño formato como un caleidoscopio.

Mediante una composición geométrica fraccionada en planos y aristas de color se crea un ritmo inestable que establece una tensión entre los espacios positivos y negativos donde la estructura estrellada cambia por la percepción de las formas. Esta composición dinámica con sus ritmos ópticos, mantiene una dualidad: es heredera de las formas no narrativas de la primera abstracción del cubismo sintético, el futurismo y al rayonismo, al tiempo que mantiene en su factura y materialidad una continuación en la dialéctica de la tradición pictórica europea, afirmando su vigencia.

Juan Bernardo Pineda (Pforzheim, Alemania, 1963). Vive y trabaja entre Dénia y Teruel, España.

Profesor de performance y lenguaje audiovisual en la Universidad de Zaragoza. Investigador en Film de Danza y Estudios Culturales sobre Oriente Próximo.

The Guardian of paradise corresponde a un frame de un díptico videográfico, que evoca alegoricamente al edén de Adán y Eva. Una metáfora sobre el espacio vivencial contemporáneo en el que se encuentran inmersos, hombres y mujeres, em definitiva, el entorno bio-sociocultural y político de nuestra sociedad marcado por el antagonismo: del sistema oli-

gárquico al democrático, de lo cooperativo a la autarquía, de la igualdad de género al roll convencional entre hombres y mujeres, de la disciplina a lo multidisciplinar, de la tradición cultural a la fusión intercultural, de lo biológico a lo patológico y del amor a la guerra.

Manuel Adsuara (Meliana, Valencia, España, 1965). Vive y trabaja en Zaragoza, España.

Profesor de Dibujo I del Grado de Bellas Artes universidad de Zaragoza. Miembro de la Comisión de Estudios de Grado y miembro de la Comisión Técnica de Evaluación de la de la Universidad de Zaragoza.

Tetratangente es una forma geométrica de un tetraedro de madera de olivo acabado en liso y encerado; viéndose la calidez de sus vetas, dentro de un prisma regular en acero oxidado y barnizado, tocando los cuatro vértices del tetraedro en cuatro aristas del cubo, configurando una forma volumétrica encerrada en un cubo de metal, la calidez de la madera contrastada con el frío del acero. Dependiendo de la posición del cubo, se crea el reflejo de la luz de una forma u otra; una combinación entre el volumen o masa y el hueco o espacio vacío; entre el frío y la calidez, remarcando el espacio, dan a la pieza un atractivo y sugerente juego entre lo encerrado y lo que se encierra.

Victoria Chezner (San Joan d'Alacant, 1970). Vive y Trabaja en Murcia, España.

Docente en la Universidad de Murcia en el área de Pintura de la Facultad de Bellas Artes. Investigadora en pintura y PAISAGE. Artista Visual.

Wormhole IV consta de dos paisajes pictóricos diferentes, confeccionados en dos soportes de la misma medida y tejidos entre sí.

Tras tejerlos y retroiluminarlos adquieren sentido en la medida en que los sujetos interactúan. La interacción no ocurre a nivel físico sino conceptual. La respuesta es el posicionamiento que adopta el observador.

La imagen de un paisaje por muy estática que pueda parecernos



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

se trata de pura convención, de estratagemas preceptúales y mentales, una abstracción conceptual a la que se ha acostumbrado nuestra mirada. Y el valor significativo que las personas le otorgamos a un lugar va mucho más allá de las localizaciones concretas de un espacio a través de sus coordenadas geográficas, porque somos capaces de crear lugares en el espacio, de vivirlos y de llenarlos de significado.

Esa construcción de lugares a lo largo de nuestra experiencia estética y emocional está conformada por miles de imágenes que vamos adquiriendo constantemente en el discurrir de los años y entretejiendo una narración personal.

Algunas imágenes se grabaron tan fuerte que están presentes como si flotaran permanentemente ante nuestra vista, otras necesitan de una conexión que las rescate y otras permanecen almacenadas en nuestra memoria. Pero todas ellas se estructuran en nuestra mente, no como imágenes fijas inconexas, sino más bien formando un tejido narrativo capaz de plegar el espacio-tiempo.

ENTRE OS ARTISTAS PORTUGUESES:

Bruno Marques (Santa Maria da Feira, 1981). Vive e Trabalha no Porto, Portugal.

Responsável pela organização da Exposição Anual Coletiva de Artes Plásticas, no Mosteiro de São Salvador de Grijó, Portugal. Escultor.

(Mt 6,33) Esta obra começa apenas sendo desenho topográfico onde se procura uma relação com a geologia, carta geográfica, mapeamentos...

Depois, o desenho ganha nova dimensão.

Na metamorfose, extravasa o bidimensional, é matéria sólida e palpável. Nas curvas de nível há movimento, ritmos e harmonia. Relevo, concavidades. Exterior e profundezas. Obra telúrica no conceito, quase etérea na leveza compositiva.

E a madeira transfigura-se, torna-se terra mãe, útero, gestação.

No ventre o fruto.

Domingos Loureiro (Valongo, 1977). Vive e Trabalha no Porto, Portugal.

Professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Membro integrado no i2ads (instituto de investigação e, arte, design e sociedade). Artista Plástico. Investigador em Artes.

Deep Breath é uma pintura realizada em pexiglass que vem no seguimento da investigação artística realizada no Doutoramento em Arte e Design (com um estudo dirigido em Pintura), sobre o sublime e o constrangimento.

É metálico o azul, quase soturno.

Do fundo, dos confins, quiçá, uma luz emerge e dá a profundidade que dimensiona o espaço.

Há deslumbramento e inquietação.

No gesto, no vigor dos registos, nas linhas incisivas, nas formas dinâmicas, a expressão dá voz a uma escrita que fala da alma.

Presença.

Francisco Laranjo (Lamego, 1955). Vive e Trabalha no Porto, Portugal.

Professor Catedrático na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Membro integrado no i2ads (instituto de investigação e, arte, design e sociedade). Artista Plástico. Investigador em Arte.

ÉTER, estudam o espaço e a matéria os físicos. Os géometras as formas no espaço.

Os filósofos discutem o imaterial.

O artista trabalha as formas, manipula a seu modo a matéria, articula espaços, cria harmonias, musicalidades só audíveis pelos ouvidos da alma.

No quadrado branco, o silêncio, o espaço das possibilidades. No círculo, o microcosmos. Na transparência do suporte, no quase nada, as moléculas. Éter. Primeiro substância imaterial e filosófica, depois alqui-



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

mia, agora, estrutura orgânica.

Graciela Machado (Porto, 1970). Vive e Trabalha no Porto, Portugal.

Professora na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Membro integrado no i2ads (instituto de investigação e, arte, design e sociedade). Membro colaborador da Vicarte (unidade de investigação Vidro e Cerâmica para as Artes). Coordenadora do projeto *Pure-Print*. Investigadora em Arte. Gravadora.

Ar-linhas. Obra realizada em litografia e calcografia portadora de discreto cromatismo, que nos remete para a lonjura do tempo, na forma de manuscritos onde se afiguram estranhos registos, possíveis mapeamentos.

No suporte em repouso, as linhas tecem espaços.

O ar tem a cor do silêncio.

Páginas abertas, dobradas, seduzindo o olhar para leituras por decifrar, se calhar contendo o segredo das coisas inatingíveis, ou então, simplesmente, pautas de discretas melodias só audíveis no âmago de quem se predispõe ao sentir.

João Paulo Queiróz (Aveiro, 1966). Vive e Trabalha em Lisboa, Portugal.

Professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Presidente do Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Coordenador dos Congressos Internacionais CSO e Matéria-Prima. Presidente da Sociedade Nacional de Belas Artes, Portugal. Artista Visual.

Terreno é uma obra realizada a pastel de óleo, segue a linguagem plástica de outras já realizadas pelo artista.

Três planos estruturam a composição.

É uma paisagem, simples, como se há muito tivesse sido feita.

E é nessa simplicidade, na coragem de superar preconceitos, saber fazer e ser autêntico, que verificamos ser de agora.

É de céu e água o azul.

No meio, a terra quente. O ocre terreo suporta o verde da vida.

A luz beija o arvoredado, as sombras afagam a terra.

Na horizontalidade dos espaços, repousa o éter.

O olhar saboreia o aroma da terra e saciasse de azul.

Teresa Almeida (Guimarães, 1978). Vive e Trabalha no Porto, Portugal.

Professora na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Membro integrado na Unidade de Investigação Vidro e Cerâmica para as Artes (Vicarte). Membro colaborador no i2ads (instituto de investigação e arte, design e sociedade). Investigadora em Arte. Artista Plástica.

Preservado e Guardado são pequenos objetos em vidro realizados na técnica de kilncasting, especialmente concebidas para o Projeto Curatorial/Editorial Éter. Aqui na fragilidade das pequenas partículas de vidro, algumas peças surgem corroídas, como pelo tempo, como se resilindo ao pequeno toque, o pequeno invólucro se desfizesse, desfragmentado, desconstruído...

Preservam os receptáculos o éter. A transparência expõe, o opaco esconde.

Nos receptáculos, a matéria translúcida alicia o olhar na descoberta do insondável.

ENTRE OS ARTISTAS ARGENTINOS:

Neste momento de realização do CIANTEC 2018, ainda permanece a expectativa de divulgação por parte da curadora argentina Silvina Valesini os nomes dos artistas que comporão a Delegação Artística daquele país no Projeto Curatorial Éter. Sabe-se, que Silvina Valesini estará, certamente, entre os 06 participantes – que, editorialmente, terão suas identidades artísticas, suas formações e ensaios críticos sobre as obras especialmente produzidas para o projeto publicadas na próxima edição da Revista Éter, em novembro/dezembro de 2018.



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

A DIMENSÃO EDITORIAL

A Missão Editorial do Projeto Éter é a publicação de Portfólios de Artistas Contemporâneos que vivem e produzem arte no arco dos países participantes do Projeto, a saber: Argentina, Brasil, Espanha e Portugal.



Capa da Edição Zero da Revista Éter – de Arte Contemporânea.

Com uma periodicidade semestral, a Revista Éter (ISSN 2595-4814), de Arte Contemporânea pretende catalisar, analisar e divulgar a produção artística de diversificados talentos – emergentes ou consolidados – que agem criativamente, por pesquisa em arte, nos eixos relacionais das universidades parceiras.

CONCLUSÃO

O Projeto Curatorial / Editorial Éter, segue a máxima de que não há algo mais desejável do que a presença de artistas em instituições universitárias. Os parâmetros da pesquisa artística desafiam os modelos mais tradicionais de produção de conhecimento pois professores-artistas ou artistas-pesquisadores agem nos processos de criatividade, inventividade e inovação – através da prática e consciência das linguagens não-

-verbais.

Os artistas operam linguagens – e expressões – universais.

Assim, as universidades parceiras perceberam no Projeto Éter o germe do compartilhamento de ideias visuais e a potência para a internacionalização.

REFERÊNCIA

www.revistaeter.org



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

PESQUISA DE LINGUAGEM EM PROJETOS DOUTORAIS: DO SISTEMA DE PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO ACADÊMICO À INSERÇÃO NO CIRCUITO ARTÍSTICO-CULTURAL.

MARCOS RIZOLLI / CAROLINA VIGNA / DÂNGELA NUNES ABIORANA /
EDUARDO HÖFLING MILANI / EGÍDIO SHIZUO TODA

 VÍDEO

INTRODUÇÃO

A universidade contemporânea, compreendida como celeiro de produção de conhecimentos avançados em todos os campos do saber humano reconheceu nas últimas décadas a pertinência da produção de conhecimento determinado a partir de pesquisas de linguagem, em âmbitos criativos e produtivos. As Pesquisas Poéticas: compreendidas como meta-criação para o exercício de metacrítica acerca dos códigos das diferentes linguagens artísticas – em dimensão expressiva – e seus processos e procedimentos técnicos e tecnológicos.

O Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, através de sua Linha de Pesquisa Linguagens e Tecnologias vem investindo em dimensões epistemológicas e metodológicas pautadas em pesquisas expressivas – especialmente nas pesquisas de nível doutoral.

Assim, o artigo proposto pretende apresentar diferentes experiências criativas, com vistas à compreensão do fenômeno artístico contemporâneo. Algo assim! Pesquisar para alcançar: a compreensão dos códigos não-verbais e suas vicissitudes artísticas; a definição de léxicos expressivos; a potência comunicativa da arte contemporânea; as leituras críticas de processos de criação e produção de obras de arte; a circulação de expressões derivadas de pesquisas acadêmicas no circuito artístico; os impactos que tais produções acarretam nas sociedades e na cultura.

Para tanto, Abiorana, Milani, Toda e Vigna, mediados por Rizolli, deverão revelar os modos constitutivos de suas pesquisas. Em poeticidades meta-curatoriais do conhecimento em arte!

CAROLINA VIGNA PRADO E A EXPRESSÃO DOS GRAFOS.

Anne Cauquelin aponta a importância da linguagem na arte contemporânea, pós-Duchamp: “Expor um objeto é intitulá-lo.” (CAUQUELIN, 2005, p. 101) O título é parte constituinte da obra. A questão que se coloca é como. E esse ‘como’ depende não apenas de quem intitula mas tam-



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

bém de quem o lê. O self de todos os envolvidos integra-se nesta equação. Diante de tantos selfs, como é possível a fruição ou compreensão? Primeiro, precisamos estabelecer o sentido de código, da compreensão do humano. Segundo Flusser:

A comunicação humana é um processo artificial. Baseia-se em artifícios, descobertas, ferramentas e instrumentos, a saber, em símbolos organizados em códigos. Os homens comunicam-se uns com os outros de uma maneira não “natural”: na fala não são produzidos sons naturais, como, por exemplo, no canto dos pássaros, e a escrita não é um gesto natural como a dança das abelhas. (FLUSSER, 2013, p. 89)

Toda produção humana é, portanto, codificada.

Quando temos duas linguagens (nesse caso, verbal e visual), a soma do significado se dá na percepção que só é possível em sua fruição mais lenta. Misturando, portanto, tanto a linha quanto a superfície, resultando em um código misto, imagético e conceitual. (FLUSSER, 2013, pp. 113-114). Ainda, segundo Flusser:

É óbvio que os dois tipos de leitura [escritas; pintura] envolvem tempo, mas será o “mesmo” tempo? Aparentemente sim, já que podemos medir em minutos o tempo despendido nos dois tipos de leitura. Mas um simples fato nos detém. [...] Se aceitarmos isso, poderemos dizer que a leitura de imagens é mais rápida porque o tempo necessário para que suas mensagens sejam recebidas é mais denso. Ela se abre em menos tempo. (FLUSSER, 2013, pp. 105-106)

Ou seja, a palavra – linguagem verbal – só se torna pensamento quando sua “presença se prolonga”. É justamente isso que proponho com os grafos: prolongar, através da soma, as duas linguagens, tornando-as

pensamento.

O resultado das múltiplas linguagens na Arte, portanto, é muito maior e mais complexo que sua simples soma.

Os dados que permitem gerar os grafos são parte indissociável e fundamental para a sua visualização. Entretanto, as escolhas feitas determinam não apenas a sua aparência em termos de cromatismo, composição, forma, tipologia, relações (vetores), mas também em termos de itens, características, pontos, elementos, unidades e critérios mostrados. Com isso, há uma escolha – absolutamente consciente, individual e única – para cada elemento de dado e visual. E a poética envolvida nessa escolha inclui o processo artístico de apresentar uma nova visualidade e subjetividade.

Ou seja, como não existe nenhum processo automatizado, o que existe aqui é a utilização de ingredientes conhecidos em uma nova receita, fazendo com que o grafo seja a forma criativa que escolhi como expressão.

DÂNGELA NUNES ABIORANA: AS BOTENAS E SUAS QUESTÕES CONTEMPORÂNEAS.

A pesquisa em desenvolvimento parte do processo de investigação estética sobre a possibilidade de existência de dados constitutivos dos considerados elementos femininos, nos corpos contemporâneos. Assim, a busca inicia-se na materialidade das bonecas de plástico, que simulam mulheres adultas, vendidas em larga escala, por entender ser este um produto que pode sinalizar parte desse construto conceitual. A construção de peças com base no plástico de “cor da pele”, que antes foram bonecas compradas em lojas especializadas para brinquedos infantis busca, entre outros, problematizar não apenas o considerado feminino, mas pensar sobre as subjetividades instauradas nas bases moldadas como componentes dos corpos femininos. De modo que a construção habita na desfiguração desses dados, através da saturação dos pontos



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

(agulhas) distribuídos ao longo do corpo sem órgãos (corpos desorganizados) das bonecas. Tais pontos estão interligados por linhas de costura, esticadas, retas que se atravessam mantendo o conteúdo plástico envolto, como um casulo que não toca o plástico, pois as agulhas mantêm a distância sobre o seu conteúdo.

Em sua primeira série, as Botenas apresentavam-se em suspensão, com luz direta de cima para baixo em ângulos entre 75 e 90 graus, projetando uma sombra no piso, que seria uma outra forma, as peças em site specific são suspensas pelas próprias linhas que perpassam as agulhas, sendo necessária para sua montagem que a mesma linha continua, que passa por dentro das agulhas seguindo até o gancho ao teto da sala.

A produção de uma obra de arte que requer a retirada de um objeto de sua relação coisal para instauração de outro significado demanda da pesquisa instâncias além das técnicas e científicas e de conhecimentos aplicados ao fazer artístico, exige uma postura investigativa e reflexiva.

A investigação da materialidade, que parte desse processo, estabelece diálogos sobre os processos de transformação do plástico e estudos sobre a termodinâmica, como também sobre a inferência desse material, produto lançado em um momento industrial, articulado com as construções plásticas dos corpos, o próprio conceito de plasticidade e do dado feminino instaurado nesses corpos, que segundo Paul B. Preciado (2018) também construído por indústrias, no caso a indústria farmacopornográfica.

As bases teóricas da pesquisa perpassam os conceitos filosóficos artísticos de construção dos corpos contemporâneos, tendo Deleuze e Guattari especificamente no texto “Como construir para si um corpo sem órgãos”, presente na obra Mil Platôs capitalismo e esquizofrenia (1995), articulados com o pensamento sobre gênero de Judith Butler em seu livro Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade (1990), em história da arte as articulações estão principalmente entre os

livros de Edward Lucie-Smith, principalmente o Art Tomorrow (2002).

A pesquisa em arte no construto de uma tese ousa um caminhar de escrita técnica articulada a linguagem poética, em forma textual e imagética para a compreensão acadêmica da investigação de um aspecto muito específico de uma manifestação artística. O labor desse processo envolve além da tessitura dos fios conceituais e seus desenlaces sociais, esse fazer possibilita ao pensar acadêmico um outro olhar sobre o dado sensível e esse processo parece inevitavelmente desafiador e instigante, porém requer uma abertura para a interdisciplinaridade e uma construção metodológica atenta as diversas linguagens do tempo histórico ao qual está inserida.

Tal pesquisa apresenta também a leitura de algumas obras de artistas que já buscaram na materialidade e forma a investigação sobre esse construto, do feminino nos corpos contemporâneos. Como também apresenta o processo de construção de uma possibilidade poética atravessada por conceitos, contudo não limitada a intenção de justificação, averiguação ou ilustração de tais pensamentos ou a um específico, mas caminha para um convite a outro modo de pensar a arte contemporânea.

EDUARDO HÖFLING MILANI E O PROCESSO DE CRIAÇÃO: A LINGUAGEM DA ARTE POP NO CONTEMPORÂNEO.

Múltiplas influências determinam a construção da obra artística. Em face disso, abriu-se para mim uma visão interdisciplinar no campo de uma percepção dos valores da cultura presentes em meus projetos. Ao incorporar determinadas formas de expressão, percebi como a estética da arte pop está disseminada no meu imaginário.

Assim, o desenvolvimento da minha pesquisa trata de uma imersão na linguagem artística de Peter Blake, considerado por muitos como um dos pais da arte pop, em diálogo com criações gráficas desenvolvidas por mim, utilizando a revista Claudia como suporte para uma intervenção artística e estabelecendo relação entre produção visual de arte e merca-



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

do formador de opinião. A releitura por meio de linguagem pop das capas e conteúdos gráficos da publicação, a maior do segmento no país com aproximadamente dois milhões de leitoras, pretende uma crítica ao conservadorismo da revista em sua abordagem de temáticas femininas. Ou seja, uma produção crítica, com estética e ativismo feminino contemporâneos. No caso, buscam-se novas perspectivas criativas de narrativas gráficas em uma construção pessoal sobre as imagens arquetípicas do mito da mulher guerreira. Para esse contraponto, aliou-se o ativismo explícito à linguagem pop, a fim de uma nova interpretação do uso das capas e conteúdos gráficos – específicos da revista – como discurso. São exploradas as possibilidades metafóricas e poéticas com aplicação de técnicas e repertório iconográfico e plástico similares aos de Peter Blake. Vale ressaltar que, diferentemente dos demais artistas do pop, Blake sempre buscou referências no passado para compor sua obra, um quase tributo à memória. Nesse sentido, percorri o mesmo caminho por sentir certa nostalgia de um contexto da arte pop no qual cresci e ainda por um valor afetivo em relação à revista Claudia, que tem trajetória confundida com a vida das mulheres presentes em minha vida. Por conta disso, também se apresenta como objeto de análise, neste estudo, o processo de criação ao se adotar as técnicas da arte pop, pelo desenho e, principalmente, pela colagem, que se mostra como um procedimento de sedimentação de significados pessoais e excertos da existência do criador que a executa. Essas linguagens consagradas e afinadas com o discurso de valor cultural e artístico do pop na atualidade mostram a influência da herança deixada por esse movimento.

Nesta presente pesquisa, há ainda uma intencionalidade de busca de se entender o fazer do artista, o que o torna único em seu processo de criação dentro do contexto da arte contemporânea, com o uso da linguagem da arte pop como construção deliberadamente organizada, portanto, mais ou menos consciente, em época de modos visuais de comunicação excessiva, medida que é preciso considerar tanto em sentido

historiográfico como crítico.

Para tanto, faz-se necessário o entendimento dos processos das diferentes linguagens – desenho, ilustração, pintura, colagem – a fim de desvendar os possíveis critérios para uma produção artística e os vestígios criadores que antecedem a obra, desde a coleta e a filtragem das informações até a forma com que o artista passa, por meio das técnicas, esses conhecimentos e experiências, indicando como sua percepção age no contexto da elaboração das imagens que constrói.

É uma tentativa de entender como se dá o ponto de inflexão neste tipo de criação: entre a escolha e organização de imagens – a beleza da ordem, tão cara à arte clássica – e a reivindicação de total autonomia da linguagem – principal característica da arte contemporânea.

EGÍDIO SHIZUO TODA: O PASSADO E O PRESENTE NA CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA E NO ROTEIRO DOS FATOS.

A exploração da semiose na apreciação emocional e da percepção formal, da arte sacra brasileira contemporânea. O passado e o presente, em um encontro atemporal, desvendando sua significação, construindo a história e roteirizando os fatos.

Igrejas incendiadas, estátuas derrubadas ou decapitadas, castelos saqueados: desde que o termo vandalismo foi lançado pelo abade Grégoire, o pesado balanço das destruições da revolução foi feito, e a historiografia de sua abordagem historiográfica foi estabelecida em detalhes. (CHOAY, 2001, p. 95)

Dois símbolos da religião, do passado e do presente, se encontram em um espaço atemporal quando há a necessidade da conservação destes patrimônios culturais e materiais para a produção da historiografia e memória da humanidade. Em sua defesa, a legitimação do futuro só poderá ser validada pelo seu passado e a necessidade de conservação dos monumentos históricos iniciados desde a Revolução Francesa, para que



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

nossas dúvidas sejam respondidas, hoje e amanhã, válida a prioridade da ação de preservação destes monumentos.

A relação entre os patrimônios culturais do oriente e do ocidente, representados pela Igreja de São Salvador de Chora e a Basílica de Nossa Senhora de Aparecida. Mostra a necessidade da preservação e do tombamento em Patrimônio Cultural e Material da Humanidade. Do lado oriental, uma igreja do século IV, fincada na antiga região de Constantinopla, atual Istambul, Turquia. Do lado ocidental, uma basílica do século XX, na região de São Paulo, Brasil. A analogia criada a partir da história da cultura que envolve a sociedade, seus costumes e arte, em seus respectivos tempos e espaços, através da leitura do patrimônio e sua importância para a difusão do conhecimento, historiografia, memória, cultura e da identidade de um povo.

A criação da Aura para preservar a autenticidade dos monumentos, através do reconhecimento da obra, sua tradição, no fenômeno religioso e místico e em uma trama singular de tempo e espaço, unem as representações do passado e do presente, dos monumentos e da arte religiosa.

Os monumentos religiosos, também mostram uma cultura singular que deve ser sacralizada, preservada. Pierre Bourdieu, (2006), defende a socialização e as necessidades da sociedade, levanta a preocupação da objetivação na construção da cultura material. Para ele, os condicionamentos materiais e simbólicos agem sobre nós (sociedade e indivíduos) numa complexa relação de interdependência. Bourdieu, também esclarece que vivemos em uma estrutura social que é vista como um sistema hierarquizado de poder e privilégio, determinado tanto pelas relações materiais e/ou econômicas (salário, renda) como pelas relações simbólicas (status) e/ou culturais (escolarização) entre os indivíduos. Segundo esse ponto de vista, a diferente localização dos grupos nessa estrutura social deriva da desigual distribuição de recursos e poderes de cada um de nós. O autor mostra a necessidade do acesso à cultura, do conhecimento, da

memória, quebrando esta estrutura hierarquizada e classicista.

Em sua arqueologia do conhecimento, os monumentos religiosos, independentemente de sua época, mostram através do objeto, a construção de sua historiografia, memória e materialidade. A preservação dos monumentos através da certificação como patrimônio cultural, delega à humanidade o direito de saber sobre seu passado, identidade e história.

Além de considerar os aspectos da comunicação entre a obra e o espectador, como uma linguagem individual, temos que levar em conta, também o processo de comunicação de massa, onde o conjunto das obras na basílica tem como propósito a história e os ensinamentos evangélicos para o grande público. Os conjuntos de painéis de Pastro e propostos pela igreja, onde as dimensões monumentais, traços simples, esquemáticos e padrões de cores facilitam sua padronização, organização e roteirização, traz de forma eficaz o entendimento para este público. Como os painéis de São Salvador de Chora, que mostra, no formato de uma história em quadrinhos a vida e morte de Nossa Senhora, na Basílica de Aparecida, Pastro constrói um roteiro na forma de quadros para mostrar a vida e morte de Jesus. Assim, a estrutura montada através de uma necessidade retroativa, mostra para esta massa, ontem e hoje, os acontecimentos históricos-cristãos e o processo de evangelização.

CONCLUSÃO

As pesquisas doutorais de Abiorana, Milani, Toda e Vigna tornam fático o ideário da Linha de Pesquisa Linguagens e Tecnologias, representante da ênfase em artes no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. A saber: desenvolve pesquisas de cunho histórico-crítico das linguagens e das tecnologias nos processos de comunicação humana, seus impactos nas áreas das artes, da história e da educação, tendo como eixo as expressões das novas mídias. Ações de pesquisa que reafirmam a sua interdisciplinaridade. Bem assim: o Programa forma pesquisadores e docentes que produzem conhecimen-



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

to interdisciplinar a partir de, pelo menos, duas grandes áreas do saber: Educação, Arte e História da Cultura, com ênfase na contemporaneidade. A interdisciplinaridade é, também, investigada por meio de manifestações artísticas e culturais, além de pesquisas bibliográficas que propagam esses conhecimentos em diferentes meios de divulgação: exposições, curadorias, materiais didáticos, apresentações musicais, teatrais, cinematográficas e audiovisuais.

REFERÊNCIAS

- CAUQUELIN, A. Arte Contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FLUSSER, V. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação: Vilém Flusser. Org. Rafael Cardoso. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CHOAY, F. A Alegoria do Patrimônio. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- ZAMBONI, S. Pesquisa em Arte. Campinas: Autores Associados, 2006.
- <https://www.mackenzie.br/pos-graduacao/mestrado-doutorado/sao-paulo-higienopolis/educacao-arte-e-historia-da-cultura/areas-de-concentracao-e-linhas-de-pesquisa/>



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

MERCADO DA ARTE – DIFERENCIAÇÕES ENTRE A ARTE E O ARTESANATO

MARIA DO CARMO LIZARZABURU ABI-SÂMARA

 **VÍDEO**

RESUMO

Tal qual em qualquer atividade econômica, a possibilidade de conquistar sustentabilidade financeira a longo prazo através da produção de arte acontece a partir da formação de uma rede em torno do artista. Assim constituem-se relações cliente-fornecedor, mercados que devem ser atendidos, recursos que devem ser disponibilizados e interdependências entre os diversos atores. Subjaz a esta rede uma linguagem comum que se estabelece e que define uma zona de conforto no âmbito da produção. É a partir desta percepção que o americano Howard Becker, sociólogo da arte, sugere um critério de segmentação entre os sujeitos que fazem arte nas sociedades atuais, diferenciando os profissionais plenamente integrados no mercado, os transgressores, os artistas populares e os artistas solitários, mostrando como cada um destes segmentos se comporta e relaciona, concluindo que nenhum critério de segmentação sugerido

pelo mercado da arte leva realmente em consideração a qualidade artística das obras, mas atendem às leis nascidas pós-revolução industrial. No entanto, em todos os segmentos produtores de arte pode-se evidenciar a criatividade, conforme a concepção de Fayga Ostrower, como potencial inerente ao homem e a realização desse potencial como uma necessidade. A partir desse olhar pode-se refletir sobre a distinção entre o artista e o artesão. Na sociedade atual, mesmo se ambos procuram expressão artística genuína, estarão mercadologicamente separados pela distinção categórica que se faz entre aqueles que produzem para uso e consumo ou não. Através de resultados de pesquisas quer se mostrar como o artesão, ao longo dos últimos anos, no Brasil, começa a ter seu trabalho valorizado pelo público a partir da utilização dos meios digitais. Tais meios têm propiciado uma outra forma de constituição de redes de relações entre aquele que faz arte ou artesanato e aquele que dela usufrui.

Palavras-chave: Artista; Artesão; Valoração; Matéria

Mercado da arte. A palavra “mercado” remete imediatamente à ideia do valor de um produto. Se pensarmos em um bem de consumo por exemplo, o valor de mercado estará associado a dois componentes, basicamente: custo, e percepção do valor aos olhos do consumidor.

Custo é um componente bastante objetivo, fundante no mercado de bens de consumo. Mesmo o empreendedor menos preparado saberá intuitivamente que o sucesso de seu empreendimento tem como um dos elementos-chave saber exatamente dos custos diretos e indiretos de seu produto. Se não houver sistemas de informação que o apoiem, fará uso de um lápis, um caderno de apontamentos e uma calculadora, mas não deixará de fazê-lo.

A percepção do valor do produto pelo consumidor introduz variáveis subjetivas, bastante mais sutis. Ela pode deslocar o preço do produto para cima, ou muito para cima. Status, resgate de memória, percepção de aconchego, segurança ou saúde podem crescer muito ao valor final de uma bolsa, um ursinho de pelúcia ou de uma vitamina. Não importa. A



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

ideologia trazida pelo liberalismo econômico - o famoso equilíbrio entre oferta e demanda comandado pelo próprio consumidor - não enxerga neste descolamento entre custo de produção e valor do produto no mercado qualquer problema de ética. Vale aquilo que o consumidor está disposto a pagar e sua satisfação pelo produto adquirido. No entanto, mesmo nestas situações o empreendedor não deixa de procurar conhecer exatamente o custo de seu produto.

No mercado da arte, salvo exceções de obras cuja matéria-prima tem valor significativo, como na produção de joias, a variável custo perde sua força. Quanto teria custado a tela e as tintas de Van Gogh? Quanto teria custado o metal e as rochas usadas por Brancusi¹? E quem faria uma pergunta tão tola? No mercado da arte, critérios objetivos de valoração usados em tantos outros mercados perdem seu sentido. Adicionalmente, se em outros mercados não está em discussão se um objeto em questão é um calçado, ou uma cadeira, ou um veículo, no mercado da arte segrega-se o que arte e o que é não-arte por critérios igualmente subjetivos, critérios que variam significativamente no espaço e no tempo, ou seja, entre as diferentes culturas e ao longo do curso da história.

O primeiro importante registro de valoração da arte e das atividades artesanais de que temos notícia muito provavelmente venha do mundo grego. O filósofo do período clássico grego, Platão (427 a.C – 348 a.C.), compreendia o mundo como imagem de uma matriz criadora, essa sim real. Assim, a natureza, em todo o seu esplendor, seria o reflexo de algo imensamente maior e qualquer criação humana, mesmo nossas obras de maior beleza, o reflexo do reflexo. Portanto, algo a ser pouco valorado.

Platão era grande admirador e seguidor de seu mestre, Sócrates. Ambos negavam a ação do homem no mundo como fonte de sabedoria. Para eles, os sentidos corpóreos enganam o homem e o separam do encontro com a verdade. Por esta razão Platão é tido como sonhador e idealista, aquele que nega as coisas do mundo. Na cultura grega clássica

¹ Constantin Brancusi (1876-1957), escultor romeno.

os fazeres foram compreendidos como atividades menores e, ainda mais, como obstáculos à possibilidade que o homem tinha de dispor de seu tempo para a mais nobre e humana das tarefas, a do pensamento.

Em sua obra *A República*, Platão expõe sua ideia do que seria uma sociedade ideal. Curiosamente, os filhos seriam separados de seus pais logo após o nascimento para que, assim, todos os seres humanos tivessem a possibilidade de receber o exato preparo. Em dado momento, os mestres determinariam as ocupações que caberiam a cada jovem, de acordo com suas aptidões. Os que melhor tivessem se saído seriam os pensadores, os filósofos. Seguiam-se a eles os guerreiros, eleitos entre aqueles que mostrassem habilidade física e moral para tal. Aqueles que tivessem demonstrado fraqueza de caráter, falta de aptidão mental ou apetites físicos incontroláveis seriam destinados ao trabalho artesão. Tais funções serviriam prioritariamente para cansar o corpo e evitar a preguiça, o domínio da carne, a fraqueza moral.

A noção de dignidade, no mundo grego, também esteve intrinsecamente relacionada à quantidade de esforço corporal. O trabalho corporal tornar-nos-ia embrutecidos, com conseqüente embrutecimento da alma, conforme afirmação de Platão²

... É que, seja como for e, sendo esta a sorte da filosofia, ficou-lhe uma dignidade magnificente perante as outras artes, que atrai muitas pessoas de natureza tosca, cujos corpos foram deformados pelas artes e ofícios, da mesma maneira que a suas almas se encontram alquebradas e mutiladas devido às suas atividades manuais (PLATÃO, 2000, P. 192)

Aristóteles também valora algumas atividades de acordo com a ocupação mental que elas demandam. Assim, o comércio foi condenado à categoria de atividade menor, pelo seu grande esforço mental em ocupações mundanas e pela perversão ao próprio objeto³. Em contrapartida,

² Em *A República*.

³ Em *A política*, pg.21, diz Aristóteles: Começamos pela seguinte observação: cada coisa que possuímos tem dois usos, dos quais nenhum repugna a sua natureza; porém, um é próprio e conforme a sua destinação, outro desviado para algum outro fim. Por exemplo, o uso próprio de um sapato é calçar; podemos também vendê-lo ou trocá-lo para obter dinheiro ou pão, ou alguma outra coisa, isto sem que ele mude de natureza; mas este não é o seu uso próprio, já que



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

certas atividades artesanais foram vistas com certa condescendência, pois permitem às mãos que trabalham liberar a mente para a atividade contemplativa. Assim, o pastoreio seria mais nobre que a carpintaria, e o pintor, mais digno que o escultor, por mais bela e admirável que nos pareça uma estátua grega. A concepção grega afirma que a finalidade da guerra é a paz, e que a finalidade de todo o movimento é o repouso.

É possível, a partir destas considerações, perceber a preocupação do grego em relação às questões do fazer e do pensar, e quantos e quão sutis foram os meandros considerados sobre esta questão.

Mais tarde, os romanos absorveram muito da cultura grega, inclusive estas concepções, e não resta a menor dúvida de que tais conceitos permearam toda a cultura ocidental, em maior ou menor intensidade.

No entanto, esse é apenas um dos olhares.

Nem tão distante dali, separados apenas pelo Mar Mediterrâneo, estava todo o continente africano, que não filosofou sobre as relações entre o fazer e o pensar, mas desenvolveu, em sua atuação no mundo, uma outra forma de valoração destes. Nas culturas africanas mais ancestrais parece nunca ter se estabelecida a polaridade entre o pensar e o fazer, entre o pensamento e a arte. Assim, um pedido ou um voto não é somente desejado, mas também cantado, dançado, transformado em oferenda, seja em alimento preparado com esmero, seja em um conjunto de objetos oferecidos em ritual. E, vale ainda ressaltar, o objeto elaborado, seja alimento ou composição de diferentes elementos, deve ser acompanhado dos melhores pensamentos e, jamais, desprovido de cuidado estético. Na mitologia africana, muitos são os deuses fazedores. Aliás, as mitologias, de forma geral, são repletas de deuses artesãos.

Quanto ao povo hebreu, localizado geograficamente mais ao oriente em relação aos gregos, a relação entre pensar e a produção de obras artesanais e artísticas também parece ter se consolidado de forma

ele não foi inventado para o comércio. O mesmo acontece com as outras coisas que possuímos. A natureza não as fez para serem trocadas, mas, tendo os homens uns mais, outros menos do que precisam, foram levadas por este acaso à troca.

diversa. Em seu livro *Maria, a mãe de Jesus*, Jacques Duquesne traz a seguinte fala de um rabino: “Em seu trabalho, o artesão não precisa levantar-se perante o maior doutor.” (DUQUESNE, 2005, pg.33). Segundo este autor, José, a quem hoje muitos se referem como um pobre carpinteiro, na verdade contava com respeito e notabilidade que a própria profissão lhe conferia. José não era um pobre carpinteiro, ele era um carpinteiro.

Voltando os olhos para a América Latina, a lenda de fundação do império inca, registrada por Garcillaso de la Vega, conta que o deus Sol, olhando lá do céu, avistou um agrupamento de pessoas que viviam como animais, dormindo em tocas, nus ou vestindo peles de animais. Compa decido, enviou seu filho Manco Capac, juntamente com seus irmãos, ára ensinar a estes homens como criar animais, plantar e tecer belas vestes. O trabalho artesão retratado nesta lenda é o próprio propulsor da humanidade, nascido da misericórdia divina.

Culturas diversas, formas diversas de ver o mundo. Na milenar cultura japonesa, que tanto recebeu da cultura chinesa, desde os primórdios os fazeres e todas as atividades artísticas foram relacionados diretamente à atividade meditativa. A cultura japonesa não se refere a uma atividade artística e artesanal que impedem a atividade contemplativa, mas que a apoiam e tornam o objeto produzido permeado pelo espírito.

Se os gregos foram provavelmente os responsáveis pelos primeiros registros de valoração das atividades artísticas e artesanais no ocidente, a idade média certamente marcou o estabelecimento do comércio destas obras. Em seu *A história da riqueza do homem*, Leo Huberman⁴ relata como no início da Idade Média o senhor feudal atraía para suas terras os servos que se demonstravam bons artífices, a fim de fazer os objetos de que precisava. Assim, o estado feudal era praticamente completo em si – fabricava o que necessitava e consumia seus próprios produtos. Se precisavam de roupa, a própria família do camponês tosquava, fiava, tecia a costurava. Nas casas eclesiásticas também haviam

4

Leo Huberman (1903-1968), jornalista e escritor norte-americano



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

artesãos que se especializavam numa arte e com isso se tornavam bastante hábeis em suas tarefas de tecer ou de trabalhar na madeira e no ferro.

O excedente de produção era comercializado em forma de escambo, no mercado semanal, mantido junto ao mosteiro ou ao castelo. O comércio entre feudos era pouco intenso porque as condições das estradas eram precárias e perigosas. Mas esse comércio era bem diferente daquele realizado nas grandes feiras do século XII ao XV. Nos mercados, produtos locais, nas feiras, mercadorias por atacado que provinham de todos os cantos conhecidos do mundo. O senhor do local fazia preparativos especiais para estes eventos, que o enriqueciam e traziam prestígio. Os mercadores pagavam taxa de entrada e saída, taxa de armazenamento, taxa de venda, taxa para armar a barraca. Havia os trocadores de dinheiro e no final da feira realizavam-se as transações financeiras: negociação de empréstimos, pagamento de dívidas circulavam.

Os mercadores haviam percebido que a união faz a força e viajavam sempre juntos, protegendo-se dos salteadores. Pelo mar faziam acordos para se protegerem dos piratas. A união por segurança no ir e vir os inspirou na iniciativa das corporações de ofício ou ligas, para se protegerem da asfixia das regras feudais. Assim, conquistavam para as suas cidades a liberdade necessária à expansão contínua. O mercado tinha que crescer, antes que os artesãos, como tal, pudessem existir em suas profissões isoladas.

O progresso das cidades e o uso do dinheiro deram aos artesãos uma oportunidade de abandonar a agricultura e viver de seu ofício. Dedicavam-se a abastecer um mercado pequeno, mas crescente. Foi com base no exemplo dos comerciantes que os artesãos formaram suas próprias corporações, que uniam todos os que se ocupassem de um mesmo saber. As regras eram de proteção mútua, além da proteção do *savoir faire* regional. As corporações fundavam-se em uma sólida relação entre mestre e aprendiz, que garantia a transmissão dos saberes. Era uma espécie

de irmandade que, inclusive, evitava a competição entre os membros. O código de ética incluía a fraternidade. Para produzir qualquer produto era necessária a autorização da corporação. Regras rígidas controlavam o processo de produção e a transmissão de saberes. Transgressões eram coibidas com a ameaça à vida dos familiares do possível transgressor.

Os aprendizes passavam por um longo período de treinamento. As corporações controlavam o material, para que nunca fosse inferior em qualidade. Muitas controlavam o preço, para que fosse justo, evitando a exploração. O cálculo a partir do custo era a regra única para precificação.

Mas tais regras não poderiam persistir por tanto tempo. A partir do século XIII algumas corporações tornaram-se mais prestigiadas que as outras, a ponto de um mestre vir a servir ao outro. A relação mestre-aprendiz se enfraqueceu quando os filhos dos mestres passaram a ter privilégios, o que resultou na criação de associações de aprendizes, que nasceram para reivindicar melhores remunerações. Pouco a pouco todas as regras foram se dissolvendo, derrubadas pelo liberalismo econômico e pela ideia do preço de mercado.

O panorama acima vem para exemplificar de quantas diferentes formas as artes e ofícios têm sido compreendidos e valorados nas diferentes culturas e ao longo da história. E, pode-se afirmar que, se no início do processo de mercantilização das artes e ofícios as corporações de ofício ditaram as ordens, na atualidade as galerias de arte, exposições, as mídias de forma geral, têm definido os critérios de valoração das obras.

Tal qual em qualquer atividade econômica, a possibilidade de conquistar sustentabilidade financeira a longo prazo através da produção de arte acontece a partir da formação de uma rede em torno do artista. Assim constituem-se relações cliente-fornecedor, mercados que devem ser atendidos, recursos que devem ser disponibilizados e interdependências entre os diversos atores. Subjaz a esta rede uma linguagem comum que se estabelece e que define uma zona de conforto no âmbito da pro-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

dução. É a partir desta percepção que o americano Howard Becker (1928 -), sociólogo da arte, sugere um critério de segmentação entre os sujeitos que fazem arte nas sociedades atuais.

Primeiramente Becker define os profissionais de arte integrados. Talvez a caracterização mais importante destes artistas seja a sua linguagem, nem tão ordinária que não permita a diferenciação, nem tão inovadora que não permita a leitura. Tais profissionais identificam-se com as convenções. Normalmente são bons comunicadores, estabelecem boas relações, são empáticos, o que contribui para a formação de parcerias com fornecedores. Desta forma a produção pode ganhar um fluxo sem interrupções, produtivo para toda a cadeia que se formou. Tal situação pode parecer bastante confortável aos olhos externos. No entanto, estes artistas são repletos de pressões, pois pretende atender à todas as expectativas. *Profissionais integrados* existirão, para Becker, na medida exata da sua demanda. Galerias, exposições, cinemas, teatros e a mídia precisam de obras, espetáculos e notícias, nem a mais, nem a menos. Os artistas integrados devem compor um grupo de tal forma que sejam substituíveis entre si. Na ausência de um nome para uma exposição, devem haver alguns na mesma altura.

Ao segundo grupo Becker apelidou *Mavericks*, certamente em homenagem à praia californiana onde ondas do porte do Havaí estão à espera dos surfistas mais corajosos. Artistas *Mavericks* são os contraventores, aqueles que quebram regras, definem novas estruturas. Eles não são autodidatas. Passaram pelo aprendizado de todas as convenções, mas após sentirem-se versados na sua área de conhecimento decidiram avançar os limites em todas as diferentes frentes: na opção pelos materiais, na linguagem, na exigência de saberes de seus possíveis parceiros. Importante ressaltar que a grande questão com os *Mavericks* é que sua linguagem não dá leitura para o mercado, de forma geral. Eles são, portanto, solitários por sua própria natureza. Suas obras talvez nunca sejam apreciadas, talvez sejam em períodos futuros. Tais profissionais

são poucas vezes reconhecidos em vida. *Mavericks* ficam fora da rede que reconhece a arte. No entanto, são importantíssimos para renovação, a cultura se renova a partir de suas inovações. A grande vantagem que os *Mavericks* levam em relação aos seus colegas *profissionais integrados* é a liberdade de atuação. Eles acabam criando sua própria rede alternativa, encontrando pessoas pouco treinadas que aceitem o aprendizado de nova regras.

No terceiro grupo da segmentação proposta por Becker foram identificados os *folk artists*, os artistas regionais. Este segmento é composto por indivíduos que estão completamente fora do mercado. Não buscam julgamento deste mercado, não buscam uma linguagem da sociedade, mas sim a linguagem de seu grupo. Produzem suas obras suportados pela sua comunidade e com elas atendem a necessidades dos familiares, presenteiam e fazem doações. Unem necessidade à estética. O aprendizado vem pela tradição, na maior parte das vezes de mãe para filha ou de avô para neto. O saber é de domínio público, partilhado por toda a comunidade. São atividades de caráter social, que agregam pessoas. Muitas obras podem, inclusive, ter mais de uma mão em sua feitura. O autor destas obras será lembrado apenas pela sua família.

Como exemplo de trabalhos de artistas regionais, Becker utiliza as comunidades de mulheres produtoras de quilts. O sociólogo compara muitas destas produções às obras de artistas abstratos, tal como Vasarely⁵, igualando-as em qualidade. Observa que as mulheres produtoras de quilt são capazes de composições riquíssimas com base em figuras geométricas. A reprodução de objetos domésticos como xícaras de café, em sequências repetidas em diferentes cores, poderia perfeitamente ser comparada às obras de Andy Warhol⁶. Apesar da aparente limitação da técnica, a observação apurada mostra que a enormidade de possibilidades apresentada nas obras destas mulheres merece referência. Combi-

⁵ Victor Vasarely (1906-1997), pintor e escultor húngaro, referência na Op Art.

⁶ Andy Warhol (1928-1987), pintor e cineasta norte-americano, grande líder do movimento pop-art.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

nações de formas simples dispostas diferentemente ou em variações de cores resultam em efeitos óticos incomuns. Boa parte do resultado tão criativo se deve à forma como a matéria-prima é escolhida: utilizam-se apenas pequenos restos de tecido que foram utilizados na confecção de vestuário ou outros, e que certamente possibilitam uma produção a partir do acaso.

Finalmente, Becker caracteriza os *naive artists*, artistas ingênuos, na tradução literal. Tais artistas diferem dos amadores, indivíduos que passam pelo aprendizado de uma técnica artística e que se reúnem em grupos, onde existe a troca de ideias. Os *naive artists* não passam por esse aprendizado. São autodidatas e recorrem ao seu próprio universo conceitual no momento da criação de suas obras. Não estão, portanto, de forma alguma conectados com o mercado da arte. Como consequência, estão distantes de todas as restrições que inibem a criação. Não atendem a um público específico, como os artistas regionais, produzem para si próprios simplesmente porque sentiram o desejo de fazê-lo.

O sociólogo traz como exemplo deste segmento de arte a Watts Towers, um conjunto de dezessete torres erguidas por Simon Rodhia em Los Angeles ao longo de trinta e três anos de trabalho.



Figura 1 e 2 respectivamente: Watts Towers, de Simon Rhodia e Parque Guell, de Antonio Gaudi - Acervo público internet

Simon Rodhia teve um pequeno reconhecimento obtido pelo seu trabalho, na sua comunidade, mas a obra carrega qualidade artística de artistas consagrados.

Algumas considerações devem ser feitas com relação à segmentação proposta por Howard Becker. Primeiramente, o sociólogo não estabelece distinção entre obras de arte e artesanatos. Ambos são colocados em um mesmo patamar, onde o que se quer observar é a qualidade da expressão artista.

Em segundo lugar, a segmentação proposta por Howard Becker não diminui o valor de seus atores. Bons trabalhos artísticos podem ser encontrados em qualquer um dos segmentos.

Em consonância com os argumentos de Howard Becker, Glenn Adamson em *Thinking through craft* compara as composições geométricas de Piet Mondrian às tecelagens de Anni Albers. O geométrico encontra-se presente nas duas obras, mas os requerimentos técnicos para elaboração da tecelagem foram certamente maiores que os requerimentos para a pintura de Mondrian. A obra de Anni, na opinião de Adamson, convida o toque e carrega efeitos óticos somente possíveis por conta do



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

CIANTEC
2018

material utilizado. No entanto, historicamente, trabalhos em tecelagem nunca mereceram valorização do mercado. Estão vinculados ao feminino, ao trabalho das horas de lazer.

O que se pretendeu neste trabalho foi mostrar que nenhum critério de segmentação sugerido pelo mercado da arte leva realmente em consideração a qualidade artística das obras, mas atendem às leis nascidas pós revolução industrial. Em todos os segmentos produtores de arte pode-se evidenciar a criatividade como potencial inerente ao homem e a realização desse potencial como uma necessidade. Tal qual sugerem tantos autores, o que se deveria buscar é justamente apagar a linha que quer separar arte e vida. A busca deveria ser a de incorporar e valorizar a expressão artística nas suas diversas possibilidades de manifestação.

Cabe finalizar apontando que nos últimos anos, além dos canais oficiais do mercado da arte, sejam eles galerias, centros de exposição e salas de apresentação, surgiram as redes virtuais. Estas têm propiciado a exposição de trabalhos artísticos de todos os segmentos do mercado, fazendo surgir aos poucos novas formas de valorização do trabalho dos artistas e artesãos, além do nascimento de novas formas de comercialização, livres de qualquer intermediação. A observação desta nova dinâmica leva a pensar que em alguns anos teremos uma nova forma de olhar para o mercado da arte, resultado de uma real ruptura das leis que atualmente o regem.

REFERÊNCIAS

- ADAMSON, G. Thinking through craft. Bloomsbury Academic, London, 2017.
- ARENDT, Hannah. A condição humana. Forense Universitária e Grupo Editorial Nacional, 12ª edição, Rio de Janeiro, 2015.
- BECKER, H. Art Worlds. University of California press, Berkeley.
- COUTO, R.M.S. e OLIVEIRA, A.J. Formas do design: por uma metodologia interdisciplinar. PUC Editoria, Rio de Janeiro, 1999.

OSTROWER, F. Criatividade e processos de criação. Editora Vozes, Petrópolis, 2014.



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

SUSTENTABILIDADE 4.0

MATHEUS EURICO SOARES DE NORONHA / JOSÉ CARLOS

RODRIGUES / LUCAS LUIZ FERNANDES VALENTE



RESUMO

Pretende-se neste ensaio abordar breves reflexões a respeito da quarta revolução industrial visando explorar seu impacto em sustentabilidade e do que podemos aproveitar desse fenômeno. É analisado o conceito de sustentabilidade e como a revolução 4.0 pode contribuir positivamente a esta área. À medida que novas oportunidades surgem para criar um elo entre sustentabilidade e tecnologia, as empresas aumentam sua lucratividade eliminando ineficiências no processo fabril ao tempo que utilizam de forma otimizada recursos existentes e disponíveis para a criação de maior valor agregado na oferta de serviços e produtos ao consumidor, dando início a desconstrução de que o sustentável é mais caro. Este ensaio está dividido em três partes: na primeira é apresentado alguns aspectos conceituais de sustentabilidade. Na segunda, aborda-se sobre a revolução 4.0, e, na terceira, é abordada a correlação entre a digitalização e a tecnologia como fomentadores da consciência e produção sustentáveis com sua dinâmica sustentado por alguns exemplos práticos.

Palavras Chave: Revolução Industrial 4.0, Sustentabilidade, Tripé da Sustentabilidade

1. INTRODUÇÃO

Nós somos o futuro do passado. Essa é uma frase boba e um tanto quanto óbvia, mas permite expressar um pouco do sentimento que costuma permear as gerações ascendentes nas últimas décadas, talvez até séculos. O fenômeno é bastante simples, novas gerações são criadas em arsenal tecnológico mais desenvolvido que suas antecessoras, razão pela qual desafiam os modelos de organização, estruturas de informação, fatores de produção e as próprias engrenagens do convívio social.

Aos classificadores mais inveterados, conhecem-se tradicionalmente 3 grandes revoluções tecnológicas que afetaram e modificaram fundamentalmente esses desafios que as novas gerações se impõem perante as sucessoras. A esse mesmo grupo pertencem os crentes que vivemos nesse exato momento a nova grande revolução tecnológica, a chamada Quarta Revolução ou Revolução 4.0, liderada a partir das novas possibilidades que a evolução da informática e inteligência artificial nos cria.

Dentre os mais ou menos adeptos dessas nomenclaturas e classificações, o que nos importa é entender como de fato essas novidades podem impactar nossa organização social, e para o presente texto, especialmente como podem afetar o modelo de consumo. De forma alguma nos pretendemos a um estudo exaustivo de todas correlações verificáveis no tema, diametralmente, nossa proposta é bem mais positiva do que descritiva. Propomos aqui algumas breves reflexões do que podemos aproveitar desse fenômeno em prol de um objetivo nobre: sustentabilidade.

2. A SUSTENTABILIDADE

Em um cenário de digitalização de processos e revolução tecnológica, pode-se notar uma crescente tendência, pelo menos do ponto de vista do discurso, sobre o frenesi de organizações em busca da eficiência produtiva, muitas vezes através de apostas na criação de startups e/ou aplicativos de celulares que permitam propostas inovadoras de comportamento, consumo, práticas com base na utilização dos mesmos recursos



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

já existentes e disponíveis para criar produtos e serviços com maior valor agregado (THURNER, 2015, p.24). A chamada economia do compartilhamento é que inimaginável há alguns anos, parece ter chegado pra ficar, inclusive, criando leviatãs do mundo corporativo, e.g., UBER, AirBNB, Blablacar, etc.

Essa primeira constatação nos permite afirmar que os processos de inovação tecnológica e digitalização trazidos com essa nova onda tem forte potencial para contribuir em esferas econômicas, sociais e ambientais. Soluções que trazem visível benefício nessas esferas são às que podemos atribuir o caráter sustentável.

Para Portilho (2005, p. 36) e Jacobi (2003, p. 203), a sustentabilidade pode ser praticada como um exercício político e de cidadania entre as pessoas e organizações. A sustentabilidade é constituída por um tripé, assim representada por ter 3 dimensões; social, econômica e ambiental (ELKINGTON, 2001). Esse tripé tem o objetivo servir como parâmetro para que empresas, pessoas, agentes de forma geral possam avaliar suas contribuições individuais e coletivas para um efetivo desenvolvimento que proporcione dignidade humana com isonomia a todos os cidadãos, garanta a produção de riquezas presentes e não prejudique o acesso de gerações futuras a recursos naturais.

Nesse sentido, Barbosa (2007, p.14) explica que além do tripé da sustentabilidade, as práticas sustentáveis nas empresas envolvem discussões como desenvolvimento sustentável, cidadania corporativa, responsabilidade social corporativa, performance social corporativa, inclusão social, entre outros.

Nakagawa (2012, p.47) ilustra que as organizações que perseguem o bom desempenho nas ações de sustentabilidade devem estar prontas para apresentar os resultados de suas práticas para a sociedade e o mercado, e que o mecanismo utilizado pelas corporações é o relatório anual de sustentabilidade. Por meio de indicadores, os relatórios de sustentabilidade apresentam o resultado das empresas nas dimensões

social, econômica e ambiental. Este tipo de documento contribui para a ampliação do diálogo e relacionamento entre os principais participantes do ambiente de negócios que a empresa atua.

Do ponto de vista do indivíduo, praticar a sustentabilidade pode envolver diversas ações que estão no cotidiano de pessoas como: preservação de áreas de vegetação, utilização de energias limpas e renováveis, mecanismos de eficiência energética, reciclagem e utilização de materiais e exploração de recursos minerais de forma controlada. Conforme Kotler (2010, p. 122), essas práticas sustentáveis impulsionam as organizações a tornarem seus processos de produção voltados para preocupações de cunho social e ambiental com finalidade de auxiliar os problemas globais.

3. A REVOLUÇÃO INDUSTRIAL 4.0

Fazendo uma digressão na linha de pensamento dos chamados classificadores, podemos verificar que eles entendem que as transformações das sociedades industriais dos séculos XIX e XX culminaram na atual sociedade informatizada (CAPURRO, 2010), cuja estrutura social se forma graças às tecnologias de comunicação e informação (FLORIDI, 2001).

Assim, atualmente nos encontraríamos na era e na sociedade da informação, o que pode ser entendido pelo papel crucial que a conectividade e conseqüente fluxo de informações desempenham nos serviços (negócios, comunicação, finanças), administração pública (educação, saúde) e questões intelectuais intangíveis (economia baseada no conhecimento), no que Floridi (2001) denominou infoesfera, a necessidade do entendimento do ambiente ao redor, processando as informações disponíveis e respondendo adequadamente.

Tal conectividade foi predecessora do que se cunhou como “Revolução Industrial 4.0”, o termo utilizado para caracterizar um conjunto de processos tecnológicos ligados a autonomia, eficiência, digitalização e customização de cadeias de valor e ciclos de vida de produtos (KA-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

GEMANN, 2011). Nisto, incluem-se inovações tecnológicas relacionadas, por exemplo, à robotização e otimização autônoma de processos, internet das coisas e digitalização de máquinas (MANYKA, 2013, p.7).

Essas transformações revolucionam as formas de comercialização e promovem mudanças de comportamentos nas esferas de produção e consumo, e para o que nos interessa, podendo contribuir para a estruturação e formação de modelos de negócios mais sustentáveis (STOCK, T.; SELIGER, G, 2016, p. 536). As novas tecnologias impactam de forma recorrente setores como saúde, energia e construção, e se configuram em uma soma de processos inteligentes que originam produtos e serviços cujo objetivo é gerar conforto e qualidade de vida associada à gestão de recursos existentes.

O processo de digitalização desencadeia uma formatação nos modelos industriais levando a criação de novas formas de fazer negócio por meio de mecanismos de inteligência artificial, automação industrial e diferentes formas de armazenamento de dados. Desta maneira, o processo de inovação tecnológica por meio da digitalização tem a possibilidade de desconstruir e reformular modelos de negócios obsoletos, onde estão incluídos aqueles que não estabelecem um equilíbrio sustentável entre a produtividade e o uso inteligente dos recursos humanos e ambientais para seu fim produtivo. (DIAMANTOULAKIS, KAPINAS & KARAGIANNIDIS, 2015, p. 5)

4. A DIGITALIZAÇÃO E A TECNOLOGIA COMO FOMENTADORES DA CONSCIÊNCIA E PRODUÇÃO SUSTENTÁVEIS

Tecnologias em geral não podem ser consideradas apenas ferramentas, mas também formas de receber e prover à sociedade valores e interpretações da realidade. Sua relação com sustentabilidade nem sempre foi necessariamente positiva. A visão que balizou as primeiras chamadas revoluções industriais renegou a segundo plano os impactos dessa tecnologias na utilização de recursos escassos, implementação

de dignidade ampla e com isonomia às pessoas (nesse sentido fica aqui uma dica cinematográfica, *Germinal*) e por vezes até a própria viabilidade econômica das empreitadas (o que modernamente muito se explica por aquilo que, em economia comportamental, é chamado de sunk cost fallacy, ou falácia dos cursos irrecuperáveis).

Não muito diferente, coloca DiFelice (2013):

“Na época industrial, com o advento da máquina a vapor, da eletricidade e da produção de massa, a análise da função social da mídia se deteve principalmente nos estudos dos processos de distribuição e reprodução da ideologia dominante e do modo de produção capitalista, subordinando a função social da comunicação à lógica produtiva.”

Tal foco na produção – em detrimento de questões sustentáveis em seu sentido tridimensional – perdurou pelas ditas três primeiras revoluções industriais, desde o início da mecanização, com as máquinas a vapor do século XVIII, passando pelas linhas de montagem e transformação da energia mecânica em elétrica dos séculos XIX e XX, chegando até mesmo à tecnologia de automação do século XX.

Contudo, a natureza do que é tido como 4ª revolução industrial, onde há maior integração entre o físico/biológico e o virtual/artificial, alinhado com um ambiente concomitante de maior difusão de informação, acesso à informação, traz consigo a busca não apenas de um aumento produtivo, mas que este exista de forma que não atormente a consciência dos utilizadores do produto.

Veja, em tempos de controle da informação o que era permitido chegar ao consumidor sobre os benefícios de um determinado produto eram limitados ao que os meios disponíveis de informação a seu tempo lhe queriam mostrar. Esse mesmo produto, no mercado atual, deve se mostrar para consumidores com consciência muito mais ampla do que o



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

que lhe é comercialmente mostrado, mas com potencial de a baixíssimos custos obter inúmeras informações sobre o produto que consome.

As pesquisas de Schules e Cleto (2017, p.7) demonstram que essa revolução tecnológica tem contribuição direta nas três dimensões da sustentabilidade (tripé da sustentabilidade): econômica, ambiental e social. Na dimensão social pode-se ilustrar essa conexão na criação de novas profissões e na qualificação dos profissionais, maior autonomia e flexibilidade em relação à vida social e profissional, passando até mesmo pela inclusão de gênero e classes sociais no mercado de trabalho. Na dimensão econômica um aumento na produtividade e receitas das organizações, investimento em pesquisas e desenvolvimento, maior participação do consumidor nas cadeias de valor e eficiência produtiva. Na dimensão ambiental, uma utilização mais eficiente no consumo energético, mitigação de poluentes e resíduos ao meio ambiente, reutilização de recursos naturais, contribuição para as agendas globais e metas climáticas.

A revolução 4.0 também pode ser articulada como ferramenta facilitadora para os debates de cunho social, político, ambiental, ampliando e transformando as oportunidades de mercado com função de modificar a forma de consumir e produzir, e auxiliar os diferentes tipos de público em suas escolhas como consumidor.

É neste contexto que o avanço tecnológico pode ajudar a atender a demanda de um consumo responsável; entendido como uma prática de consumo que evita explorar a sociedade e os recursos do meio ambiente. O consumo responsável se consolida como uma forma de resposta a pressões de grupos ambientalistas, movimentos sociais, governamentais e midiáticos (FONTENELLE, 2017, p. 142).

O compartilhamento de carros, a escolha de um tipo de energia renovável, aplicativos de brechós online, impressões 3D são ações derivadas de processos de digitalização e tecnologia que impulsionam naturalmente o caminho para um consumo mais responsável e em linha com uma maior autonomia dos consumidores sobre suas escolhas em dife-

rentes mercados. Essa autonomia reverbera em diversas possibilidades de escolha de serviços mais customizados, mais engajados em assuntos de caráter tecnológico, social e ambiental (MANYKA, 2013, p. 14), onde as marcas e organizações que cumprem os critérios de desenvolvimento tecnológico e de sustentabilidade passam a conquistar a confiança de seus consumidores.

A título de exemplo, a Nike por meio de um aplicativo nomeado como Making of Making, desenvolveu um Índice de Sustentabilidade de Materiais (MSI), que serve como um guia de referência, apresentando os insumos como energia utilizada e consumo de água para a criação de produtos com o objetivo de inspirar empreendedores a escolher materiais mais sustentáveis e que causam menos impacto ao ambiente.

Este movimento tecnológico impulsionou as empresas de diferentes setores a buscarem um melhor desempenho econômico e sustentável, consolidando práticas nos negócios por meio da tecnologia que buscam o equilíbrio entre a gestão de recursos naturais e a obtenção de lucros para as empresas.

Por meio de inteligência artificial, algumas companhias identificaram nichos de mercado e formas para contribuir com a sustentabilidade e um consumo responsável dos recursos naturais. Recentemente a empresa Microsoft criou o programa de inteligência artificial chamado AI for Earth que fornece recursos computacionais a partir da nuvem para organizações que buscam transformar a forma de gerir os recursos naturais da terra. A ferramenta pode ser utilizada para diagnosticar condições da água, ar e solo capturando dados e informações para o desenvolvimento de soluções mais sustentáveis, tendo como frentes de atuação, a princípio, quatro principais áreas: agricultura, água, biodiversidade e mudanças climáticas.

No setor de energias renováveis no Brasil, a partir de sistemas inteligentes de informação e big data, tem sido possível contribuir para assuntos como geração distribuída, mercado livre e uma matriz energética mais diversificada mirando contra um modelo centralizado e obsoleto



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

de geração, transmissão e distribuição de energia. Essas inovações disruptivas estão ligadas diretamente aos conceitos ordinários da sustentabilidade; ter o menor impacto ambiental, proporcionar um bem social e ser economicamente viável.

Apesar do avanço tecnológico ainda há resistência de certos setores consumidores e algumas indústrias e cadeias de produção. Segundo o Instituto Akatu (2013, p.79), 45%, maior parte das pessoas que foram questionadas sobre produtos sustentáveis, afirmaram que consumir este tipo de produto é mais caro e que seus orçamentos não comportam o gasto. Adicionalmente, 42% também afirmaram que consumir de forma mais responsável é consumir menos. Mas soluções para esses vieses também estão brotando.

Algumas organizações desenvolvem soluções para orientar seus consumidores a comprar de forma mais racional e com melhor custo benefício, a GoodGuide é uma plataforma que disponibiliza dados e informações a respeito de diversos tipos de produtos, onde é possível acessar, por exemplo, a existência de substâncias tóxicas ou o impacto socio ambiental de uma determinada marca, impactando na tomada de decisão do consumidor e estimulando um consumo mais responsável.

Por meio da revolução tecnológica e criação de aplicativos, há o início da desconstrução de que o sustentável é mais caro, visto, por exemplo, na economia do compartilhamento, cenário onde insumos são compartilhados entre consumidores, reduzindo o tempo de uso ocioso. Serviços de compartilhamento de veículos (car-sharing) ou viagens (ride-sharing) otimizam a ocupação dos veículos enquanto reduzem o custo da ociosidade (de espaço ou de uso) e, conseqüentemente, reduzem o consumo subutilizado de outro veículo. Uma carona compartilhada, por exemplo, colabora para a redução de custos dos motoristas e passageiros, diminuição de carros nas ruas e mitigação de poluentes que são emitidos por esses automóveis. Ao não terem que arcar com o custo da ociosidade, o custo total é reduzido (RODRIGUES, 2018).

5. CONCLUSÕES FINAIS

O objetivo central do ensaio que aqui produzimos é demonstrar a janela de oportunidades que se encontra, desde que se direcionando esforços a objetivos, ditos, nobres.

Ao passo que surgem oportunidades para criar um elo entre sustentabilidade e tecnologia, também se identifica uma série de desafios fundamentais para o avanço industrial sustentável. Os desafios deste cenário tecnológico incluem entraves na regulação de mercado, custo de tecnologia, capacitação técnica e modelos obsoletos de negócios que impossibilitam o avanço da digitalização nos diferentes setores em que a sustentabilidade permeia.

Com base no conceito da indústria 4.0, as organizações têm oportunidade de aproveitar os recursos existentes e disponíveis para a criação de maior valor agregado na oferta de serviços e produtos ao consumidor. Alugar um carro compartilhado por um aplicativo, reservar um hotel ou apartamento online e até vender e comprar a energia que se usa em casa pelo celular são soluções de caráter tecnológico que proporcionaram uma economia de eficiência com a utilização dos mesmos recursos para a criação de maior valor colaborando com as questões sociais, econômicas e ambientais ligadas a sustentabilidade.

Todavia, a experiência histórica nos mostra que o mero avanço tecnológico não é por si causa de desenvolvimento de soluções sustentáveis, essas soluções nascem efetivamente a partir da consciência do consumidor a fim de criação de demanda junto ao mercado produtor por tais soluções.

A oferta de soluções sustentáveis é sim cada vez mais possível e pode ser infinitamente beneficiada por uma correlação positiva com as chamadas tecnologias da revolução 4.0, basta que sejamos efetivamente conscientes dos erros do nosso passado e produzamos um presente, futuro do passado, sem ignorá-los e/ou repeti-los.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

6. REFERÊNCIAS

- ELKINGTON, J. Sustentabilidade Canibais Com Garfo e Faca: Triple botton line. 2001.
- MANYIKA, James, et al. Disruptive technologies: Advances that will transform life, business, and the global economy. San Francisco, CA: McKinsey Global Institute, 2013.
- NAKAGAWA, Marcus Hyonai, et al. A sustentabilidade na estratégia de negócio das empresas brasileiras. 2012.
- PORTILHO, F. Sustentabilidade ambiental, consumo e cidadania. Cortez, 2005.
- RODRIGUES, J. C. Autonomous cars, from “ownership” to “usage”: how autonomous vehicles might corrupt automotive industry’s business model. Gerpisa colloquium, São Paulo - Brasil. GERPISA - The International Network of Automobile. École Normal Supérieure Paris-Saclay. 2018.
- AKATU, Pesquisa. Rumo à Sociedade do Bem-Estar: Assimilação e Perspectivas do Consumo Consciente no Brasil—Percepção da Responsabilidade Social Empresarial pelo Consumidor Brasileiro. Textos de Aron Belinky e Helio Mattar. São Paulo: Instituto Akatu, 2013.
- BARBOSA, P. R. A. Índice de sustentabilidade empresarial da bolsa de valores de São Paulo (ISE-BOVESPA): exame da adequação como referência para aperfeiçoamento da gestão sustentável das empresas e para formação de carteiras de investimento orientadas por princípios de sustentabilidade corporativa. PhD Thesis. Dissertação (Mestrado em Administração) – Universidade Federal do Rio de Janeiro–UFRJ, Instituto COPPEAD de Administração. 2007
- CAPURRO, R. Desafíos teóricos y practicos de la ética intercultural de la información. Conferencia inaugural en el I Simpósio Brasileiro de Ética da Informação, João Pessoa. 18 2010

- DIAMANTOULAKIS, P. D.; KAPINAS, V. M.; KARAGIANNIDIS, G. K. Big data analytics for dynamic energy management in smart grids. Big Data Research, v. 2, n. 3, p. 94-101, 2015.
- DI FELICE, M. Ser redes: o formismo digital dos movimentos net-ativistas. Matrizes, 2013
- FONTENELLE, I.A. Cultura do consumo: fundamentos e formas contemporâneas. FGV, 2017.
- FLORIDI, L. Information ethics: an environmental approach to the digital divide. Philosophy in the Contemporary World, v. 9, n. 1, p. 39-45, 2002.
- JACOBI, P.R. Educação ambiental, cidadania e sustentabilidade. Cadernos de pesquisa, 2003, 118: 189-205
- KAGERMANN, H.; LUKAS, W.; WAHLSTER, W.: Industrie 4.0 - Mit dem Internet der Dinge auf dem Weg zur 4. industriellen Revolution. In: VDINachrichten, Issue 13, (2011)
- KOTLER, P. Marketing 3.0: as forças que estão definindo o novo marketing centrado no ser humano. Elsevier Brasil, 2010.
- SHULES, M.V., CLETO, Marcelo Gechele. Impactos da Indústria 4.0 em sustentabilidade: uma revisão da literatura. Artigo apresentado e publicado nos anais do VII Congresso Brasileiro de Engenharia de Produção. Ponta Grossa, Brasil, 6 a 8 de Dezembro de 2017.
- STOCK, T.; SELIGER, G. Opportunities of sustainable manufacturing in Industry 4.0. Procedia CIRP, v. 40, p. 536-541, 2016.
- THURNER, B., et al. Empreendedorismo e inovação: a influência das startups no crescimento econômico. 2015.



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

NA ARTE CONTEMPORÂNEA COM A “AUTONOMIZAÇÃO” DO ARTISTA HÁ LIBERDADE CRIATIVA E ESTABILIDADE FINANCEIRA EM RELAÇÃO AO MERCADO DE ARTE?

NORBERTO STORI / ROMERO DE ALBUQUERQUE MARANHÃO

 **VÍDEO**

RESUMO

Na contemporaneidade a arte reflete os principais assuntos do cotidiano, mesclando cada vez mais questões artísticas, estéticas, conceituais, com o corpo, a ecologia, a ética, a poética, as classes sociais, a política, o gênero, etc. Neste contexto, os artistas fazem questão de se mostrarem criativos, transgressores e inovadores, especiais e anticonvencionais, focando suas atenções para o mercado. Temem que a chancela do mercado com suas reações, fragilidade ou não, possam sobrepor-se à criatividade, com críticas positivas ou negativas, pois os preços das obras chamam mais a atenção do que a própria obra. Este artigo, a partir da análise da trajetória de alguns artistas internacionais mostra que o artista, para participar desse mercado, preocupa-se com o marketing e a gestão da sua produção e do seu nome, com o *auto marketing* e a criação de uma marca, grife. Ele se transforma em artista celebridade, um superstar, onde a valorização de sua produção está ligada à gestão de marca como na publicidade, buscando fazer fortunas milionárias contrariando a tradição artística relacionada ao mercado de arte, de que a arte não seja pensada em termos econômicos. Assim, quando um artista se torna uma marca, o mercado tende a aceitar como legítima qualquer coisa/objeto que ele apresente. Neste mercado, os curadores e galeristas são os responsáveis a atenderem às expectativas de seus colecionadores, de artistas e das diretorias dos espaços expositivos. O artista trabalha com as suas equipes de produção em seus ateliês localizados nos principais centros de produção de cultura e de mercado de arte, onde estão as principais casas de leilões, as feiras internacionais, as bienais e os reconhecidos museus. O mercado de arte mudou o perfil do colecionador, que visa arte como investimento, lucro futuro, como ações de mercado, deixando de lado a fruição estética.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Na contemporaneidade a arte reflete os principais assuntos do cotidiano, cada vez mais com as questões sociais, políticas, éticas, estéticas, conceituais, ecológicas, poéticas, gênero, o corpo e outros elementos refletindo o momento histórico e neste contexto, artistas que pretendem participar do atual mercado de arte fazem questão de se mostrarem criativos, transgressores, inovadores, especiais e anticonvencionais. Focam suas atenções para o mercado de arte mesmo temendo que a chancela do mercado com suas reações, fragilidade ou não, possam sobrepor-se à criatividade, com críticas positivas ou negativas, pois os preços das obras chamam mais a atenção do que a própria obra.

Nos dias de hoje, artistas criam a partir da sua própria realidade, da sua vida, do seu dia a dia, utilizam muitas vezes da ressignificação de objetos produzidos industrialmente para o consumo de massa, apropriam-se deles e com conceitos os ressignificam transformando-os em obra de arte, com isso o conceito muitas vezes se torna mais importante que a própria obra, sobrepondo-se à materialidade formal, além do caráter subjetivo implícito na mesma, fazendo com que haja a presença de um mediador para acompanhar as pessoas, tentando facilitar a aproximação e o diálogo entre a obra e o espectador.

Os parâmetros do que vem a ser arte na contemporaneidade não são mais os mesmos da história da arte que referenciava o que era arte, hoje qualquer objeto poderá ser apropriado e deslocado pelo artista que irá ressignificá-lo dando-lhe um conceito e o transformando em obra de arte. Com isso, o artista não mais utiliza dos materiais considerados nobres, que em parte qualificava e valorizava a obra, como por exemplo o mármore e o bronze nas esculturas e as tintas de qualidade utilizadas nos processos pictóricos. Isto teve o seu início com as vanguardas do início do século XX com a utilização de materiais considerados nada nobres como objetos de uso cotidiano descartados pela sociedade do consumo de massa, elaborando colagens, assemblagens, textos, bilhetes de metrô, embalagens, etc., que a priori funcionais, tornam-se a posteriori

obras de arte. Essas obras apresentadas e contextualizadas em espaços expositivos reconhecidos enquanto espaço sacralizado como museus, bienais, galerias de arte, feiras de artes nacionais e internacionais, centros culturais, endossam que o que está naquele espaço é obra de arte.

No novo contexto sócio cultural e econômico, a cultura de massa invadiu os domínios da erudição e a arte atravessa os limites da pintura, da escultura e dos ready-mades apresentando novas linguagens artísticas como instalações, performances corporais, o próprio corpo como objeto e suporte artístico, vídeos, Web Art, poesia digital, etc.

Na contemporaneidade, parece que o artista está mais preocupado a participar do mercado de arte milionário do que fazer rupturas como aconteceu no passado, no sentido de que não se situa numa cultura de risco, de rompimentos, de quebras de paradigmas com relação às linguagens artísticas das variadas épocas da história da arte da cultura ocidental.

Com relação ao mercado de arte e a comercialização das obras de um artista, em a ver com a formação do mesmo e quais cidades onde há possibilidades de ter maior visibilidade para se tornar um artista participante do mercado internacional de arte. O ponto de partida é a colocação do trabalho no mercado de arte, por meio de exposições em espaços reconhecidos como as melhores galerias, museus, bienais, casas de leilões e os milionários colecionadores.

Quanto ao mercado de obras de arte há o primário e o secundário. No mercado primário são vendidas obras inaugurais do artista, diretamente em seus atelier, galeristas que atuam como intermediários colecionadores, que muitas vezes bancam economicamente os artistas, como o tradicional mecenato. Quando o artista começa a ficar conhecido, há galerias que além de fazerem exposições individuais ou coletivas com artistas já consagrados, atuam como agentes para distribuição de suas obras para museus, feiras de arte nacionais e internacionais, leilões de arte e colecionadores.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Artista que já tem reconhecimento no mundo das artes e que já alcançaram preços significativos que qualificam a sua marca – sua grife, buscam cidades como Londres e Nova York, reconhecidas como os dois centros mundiais do mercado de arte contemporânea, onde estão as reconhecidas galerias de arte, os reconhecidos curadores, as reconhecidas casas de leilões, as bienais internacionais, os grandes museus e os colecionadores milionários. Para Sarah Thorton (2010) no mercado de obras de artistas celebridades, os curadores são os responsáveis pelo atendimento das expectativas de seus colecionadores, das diretorias dos espaços expositivos; os colecionadores se movimentam em grupos para comprar obras de artistas da moda.

No que diz respeito ao mercado de arte contemporânea de luxo há a gestão de marca, o marketing e o auto marketing praticados pelo artista. Artistas criam uma marca para divulgarem e venderem as suas obras, os seus produtos, isto está vinculado à publicidade, que ocupa lugar cada vez mais evidente para o consumo e isso pode ser visto no lugar ocupado na publicidade pelas marcas e que estas criam pontes entre produtos e ressaltam a importância de referências intangíveis. Segundo Paul Greffe:

Essa influência das marcas e logos deve muito ao fato de que não há mais ligação entre o mercado dos consumidores e aqueles que produzem os objetos, por causa da deslocalização. A marca de algum modo se transforma em uma alegoria, uma combinação imaterial de vícios ou de virtudes. A arte contemporânea se encaixa perfeitamente nesse movimento consumista. As referências dão lugar a sistemas de convenções emanados de alguns centros de decisão, em geral pouco visíveis, porém atentos aos interesses em jogo, e que também podem, tal como certas galerias, valer como marcas. (GREFFE, 2013, p. 96).

Parece que é muito importante que a reconhecida arte dos artistas de marca, superstars – grifes, seja muito cara, ratificando com isso que curadores, galeristas, casas de leilões de arte e colecionadores que o melhor artista é o mais caro, como se isso fosse verdade. Arte e dinheiro sempre estiveram interligados, e isso se faz muito presente nos dias de hoje.

O artista que vislumbra o mercado de arte internacional, não mais trabalha na intimidade e isolamento do seu ateliê, trabalha em equipe, com as suas equipes de produção geralmente formadas por jovens artistas remunerados, e quando necessário, com artesãos altamente qualificados. Esses artistas montam os seus ateliês localizados nos principais centros econômicos e de produção de cultura e de mercado de arte, onde há as principais casas de leilões, as feiras internacionais de arte, as bienais e os reconhecidos museus.

No mercado de arte de obras produzidas por artistas celebridades os curadores e os galeristas são os responsáveis pelo atendimento das expectativas de seus colecionadores, de artistas e das diretorias dos espaços expositivos. Londres e Nova York são dois principais centros mundiais do mercado de arte contemporânea principalmente a de luxo - marca. Nestas duas cidades, estão os *marchands* de marca; as casas de leilões de marca; as famosas galerias de marca e os curadores que organizam exposições únicas.

Na arte contemporânea o artista cujas obras ainda não têm visibilidade no mercado de arte, ele não existe até que alguém como um curador e ou colecionador o transforme em marca de luxo. A participação de obras de artistas em exposição em galerias renomadas, em importantes casas de leilões, em bienais internacionais, em participar de uma coleção de uma instituição renomada ou de um reconhecido colecionador pode valorizar de forma significativa o valor comercial desses artistas.

O artista que se propõe a participar do mercado de arte contemporânea e principalmente o seu reconhecimento, preocupa-se muito com



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

a gestão da sua produção, com o marketing da mesma e do seu nome artístico, onde o auto marketing se faz presente vislumbrando a criação de uma marca. Para se transformar em artista celebridade, em artista superstar, ele faz com que a sua produção esteja ligada à gestão de marca como na publicidade, a construir a reputação da sua marca e assim conseguir a fazer fortuna milionária, contrariando a tradição artística relacionada ao mercado de arte, de que a arte não seja pensada somente em termos econômicos.

Há exemplos de artistas que perderam por um certo tempo um pouco de criatividade, com o rumo tomado pelo desejo de vender suas obras com altíssimos preços; o dinheiro passou a ocupar um lugar muito importante na sua vida.

Apresentamos três artistas que se tornaram marcas – grifes, fizeram grandes fortunas e que desenvolveram trabalhos para o mercado de produtos de consumo de luxo: Damien Hirst (1965), Jeff Koons (1955) e Takashi Murakami (1962), tralharam com a reconhecida marca de luxo francesa Louis Vuitton e que tem afirmado seu envolvimento com o mundo da arte contemporânea por meio de uma série de colaborações de alto nível com os artistas mais influentes da contemporaneidade, criando a relação entre arte e moda.

Damien Hirst cuja polêmica marca a sua trajetória artística desde o início, cria obras com tubarão e animais mortos conservados em aquários de formol como vacas, bezerros, carneiros; armários farmacêuticos com jogos de instrumentos cirúrgicos, cartelas e frascos com comprimidos e capsulas de remédios; quadros de pontos e bolinhas coloridas que são feitos por seus assistentes; pinturas gigantes criadas com o auxílio de uma roda de oleiro para a elaboração dessas obras; quadros de borboletas e pinturas foto-realistas de grandes formatos. As suas obras são produzidas por vários assistentes, mas somente ele as assina, reivindicando assim a propriedade do conceito delas.

Damien Hirst, desde o início de sua carreira esteve ligado a um

dos mais importantes colecionadores de artes do mundo - Charles Saatchi, amigo de longa data. Amigo também do colecionador François Pinault, dono da Fundação François Pinault à qual pertencem dois importantes museus italianos: Palazzo Grassi e Punta della Dogana, ambos da Fundação François Pinault. Pinault também é o fundador do grupo Kering, conglomerado que tem no portfólio grifes como Louis Vuitton, Gucci, Balenciaga, Alexander McQueen e Saint Laurent. É também dono da Casa de Leilões Christie's.

Com o seu enorme e rápido sucesso e com um sério trabalho de marketing e auto marketing, fez com que Hirst fosse um dos precursores do artista celebridade – artista grife, cuja produção do artista objetiva a ser marca, vislumbrando uma supervalorização das suas obras. Com isso, o mercado começou a exigir maior produção de obras até que Hirst percebeu só estava produzindo para vender. Suas obras viraram uma commodity, que as pessoas compravam como se compram ações, não as tiravam das caixas para verem os trabalhos e logo as revendiam com lucro certo. Eram caixas passando de mão em mão. Passou a ter menos a ver com arte, com a criatividade e mais a ver com dinheiro.

Após longo tempo Damien Hirst apresentou o projeto que fez com que fosse saudado como o artista britânico mais importante da sua geração, confirmando o seu status de artista superstar. Demorou quase dez anos na elaboração da exposição Treasures from the Wreck of the Unbelievable - Tesouros do Naufrágio do Inacreditável, inaugurada no início de abril/2017. Para essa exposição contou com patrocinadores de países como: Alemanha, Itália, África do Sul e Estados Unidos. A crítica especializada ficou dividida: Jonathan Jones, do The Guardian, deu cinco estrelas à exposição e ficou encantado com as obras. Alastair Sooke, do The Telegraph, concedeu à exposição duas estrelas, classificando-a como horrorosa.

Outro artista celebridade, de marca, de luxo na contemporaneidade é o estadunidense Jeff Koons, cujo primeiro emprego foi como cor-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

retor de Commodities em Wall Street/Nova York, ao mesmo tempo em que se tentava a se afirmar como artista. Trabalhou também no Museu de Arte Moderna de Nova York – MOMA/NY durante cinco anos na década de 1980. Estudou pintura no Maryland Institute College of Art seguido pelo Art Institute of Chicago. Em Nova York começou a busca de um lugar no mundo e mercado da arte, e à semelhança de Andy Warhol (1928-1987) e a sua Factory, Koons monta um estúdio num loft no Soho/NY, onde contrata cerca de trinta assistentes, cada um com papéis diferentes na produção e divulgação do seu trabalho, método conhecido como Art Fabrication. Koons apostou em marketing e auto marketing contratando um consultor de imagem. Aos poucos começou a ser notado. Na elaboração das suas obras utiliza de diversos materiais, principalmente do aço inoxidável com superfícies de acabamento espelhado.

Koons começou a ficar famoso por trabalhar com objetos e temas da cultura popular e consumo de massa americana como, por exemplo, com bolas de basquete em uma estante de vidro com água destilada; enceradeiras e aspiradores de pó de lojas departamentos, colocando-os em caixas de acrílico recontextualizando-os e ressignificando-os como obras de arte. A crítica fica dividida com relação a Koons, alguns vêem o seu trabalho como pioneiro e de grande importância para arte contemporânea, outros criticam o seu trabalho como kitsch, com base em cínico auto marketing. É considerado como um artista controverso, intrigante e provocador à semelhança dos seus antecessores Marcel Duchamp (1887-1968) e Andy Warhol (1928-1987), que elevou o marketing pessoal do artista a um novo nível e transformou a relação de artistas para o culto da celebridade e do mercado global. Koons se considera como uma pessoa de ideias. Não se envolve fisicamente na produção de suas obras porque afirma que não possui as habilidades necessárias e assim recorre aos melhores profissionais da área que precisa.

Reconhecido como um dos artistas vivos mais influentes da contemporaneidade, criou as bolsas da série “Masters” também para a gri-

fe Louis Vuitton, apropriando-se de pinturas de reconhecidos artistas da história da arte ocidental como Leonardo da Vinci, Nicolas Poussin J. W. Turner, François Boucher, Van Gogh, Paul Gauguin, Edouard Manet, Claude Monet.

Takashi Murakami, japonês, é também um artista que participa efetivamente no mercado internacional da arte contemporânea. Começou a partir da década de 1990 a ser reconhecido dentro e fora do Japão pela sua particular síntese entre a arte tradicional e contemporânea japonesa e a arte pop norte-americana. Takashi trabalha com pintura e mídias digitais, é curador, empresário e é reconhecido internacionalmente também pela sua colaboração com o estilista estadunidense Marc Jacobs (1963) para criação de acessórios. Marc Jacobs, aos 16 anos ficou à frente da grife Louis Vuitton, consolidando-se como uma estrela da moda de luxo.

Em 1994, graças a uma bolsa de estudo da Asian Cultural Council de Manhattan, Murakami começa uma série de viagens para Nova York, em busca de uma melhor compreensão da Arte Contemporânea, e lá entra em contato com Jeff Koons. O artista que mais exerceu profunda influência em Murakami foi Andy Warhol, não apenas pela sua ligação com a Pop Art, como também por ser fundador do ateliê The Factory, onde reunia vários assistentes que o ajudavam a produzir os trabalhos em série por meio de serigrafias.

No final dos anos 1990, Murakami decidiu fundar seu próprio ateliê - o Hiropon Factory, que em 2001 mudou de nome, passando a ser denominado Kaikai Kiki Company Limited. Nele conta com a cooperação de jovens artistas e designers para produzir obras em grande escala utilizando os mais diferentes meios visuais (FARANI, 2017).

A Kaikai Kiki Company Limited tornou-se uma verdadeira empresa de produção de arte e gestão de artistas com duas sedes em Tóquio e uma em Nova York, além de afiliadas em Berlim e Taiwan. Em Tóquio, trabalham 50 assistentes no estúdio central e mais uma dezena no estúdio de animação. Na sede norte-americana, em Long Island (NY), há



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

outros 40 auxiliares e mais uma dezena no escritório nova-iorquino, que coordena a produção executiva de sua agenda de exposições ao redor do mundo, em estreito diálogo com as galerias que o representam. Os principais objetivos da empresa incluem a produção e promoção de obras de arte, a gestão e o apoio de jovens artistas selecionados, a gestão geral de eventos e projetos e a produção e promoção de mercadorias relacionadas. A empresa e suas galerias representam uma série de artistas internacionais proeminentes.

O processo de criação da Kaikai Kiki é baseado em modalidades de reprodução em série através da utilização de técnicas digitais. O primeiro passo de qualquer criação são os esboços que Murakami realiza com o lápis e que, em seguida, são repassados ao computador e transformados pelos especialistas de design gráfico. Foi assim que surgiram personagens características do artista como Tan Tan Bo, Figura 1.



Figura 1: Takashi Murakami. Tan Tan Bo , 2004. Lote Número 71.
Impressão litografia, 26 x 40 pol (66,04 x 101,6 cm). Edição de 300.
Fonte: <https://paddle8.com/work/takashi-murakami/153817-and-then-x6-red-the-polke-method>

A obra do artista Takashi Murakami virou objeto de desejo após a parceria com a Louis Vuitton, que começou em 2002, quando seus dese-

nhos coloridos, lúdicos e irônicos influenciados pela Pop Art japonesa estamparam carteiras e bolsas da marca francesa e tornaram-se até objetos de colecionador. Murakami utilizou também a logomarca da Louis Vuitton - LV para criar uma série de bolsas e demais acessórios. Foi celebrado e criticado por romper a barreira entre arte e consumo



Figura 2: Takashi Murakami . Bolsas Louis Vitton.
Fonte: https://www.google.com.br/search?q=takashi+murakami+e+louis+vuitton+obras+&biw=1366&bih=657&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=AzuOFjFYr30SCM%253A%252Cld7ddnrumS6qaM%-252C_&usg=AFrqEzcFfeUxagr_M-HdFZIGvhTSUsIHUQ&as=X&ved=2ahUKEwi-Y258qvdAhVDWpAKHSEuBF0Q9QEwAHoECAUQBA#imgrc=7ocB-20m8SmztjM

Ao aproximar os estilos ocidentais, a mídia contemporânea e a subcultura de Otaku, constituída por jovens aficionados em animes e mangás, derivada da introdução dos quadrinhos americanos, Murakami é capaz de refletir sobre uma variedade de questões, como o impacto da tecnologia e da globalização e seu efeito sobre a mídia nacional e internacional.

Considerações finais

Com a autonomização do artista na contemporaneidade, muitos temem que a chancela do mercado de arte com a sua instabilidade ou não e com as suas exigências do artista em ser criativo o tempo todo, em



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

sempre estar inovando, em buscar direções inovadoras, a evoluir além das suas influências da tradição e ou da sua formação artística.

Quando um artista participa do mercado de arte internacional não está diminuindo a qualidade e criatividade da sua obra, mas se esforça para entender as exigências do mercado de arte descobrindo brechas no sistema. Saber aproveitá-las é uma prova de criatividade e de talento, de sobrevivência no concorrido e milionário mercado.

Na arte contemporânea quando tudo passa a ser arte, qualquer objeto deslocado de sua função e com um conceito o ressignifica como obra de arte, parece que o pensamento crítico perde o sentido, pois o discernimento desaparece perante a ideia de que tudo o que pode ser feito deve ser sacralizado como arte, sem análises de qualidade, cerceamento da liberdade de criar, de criticar e de fruir.

O grande desafio dos artistas contemporâneos que participam do mercado de arte internacional está em realizar trabalhos que consigam superar o temporal e que não seja um simples modismo e tragam, de fato, um acréscimo para a história da arte e para que o homem possa a continuar a se relacionar com um mundo sensível e que, com o passar do tempo, esse implacável juiz, como sempre é que selecionará e que decidirá o que é arte.

REFERÊNCIAS

- ARCHER, M. Arte Contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FARANI, D. N. Os 500 Arhats: o retorno de Murakami Takashi e a transformação da arte japonesa. VIS - Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB, v. 16, nº1/janeiro-junho de 2017.
- GREFFE, X. Arte e Mercado. Org. Teixeira Coelho. Trad. Ana Goldeberg. 1.ed. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2013.
- THOMPSON, D. O tubarão de 12 milhões de dólares: a curiosa economia de arte contemporânea. Trad. Denise Bottmann. BE~I Comunica-

ção, 2012.

THORTON, S. Sete dias no mundo da Arte: bastidores, tramas e intrigas de um mercado milionário. Trad. Alexandre Merina. Rio de Janeiro: Agir, 2010.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

OLÍVIO GUEDES

O mercado de arte é complexo, igual à economia, ambos não são ciências exatas; a maior arte é saber lidar com a economia.

 **VÍDEO**

ARTE

A arte – habilidade, disposição, execução, realizada de forma consciente ou inconsciente, controlada ou supostamente descontrolada – utiliza um conjunto de meios e de procedimentos para a obtenção de uma coisa, esta forma dependendo de seu conteúdo adquire o nome de objeto, se for qualificada, adquire o nome de objeto de arte. Estas técnicas desenvolvidas por derivação dos sentidos, nos diversos campos do pensamento e conhecimento humano, e claro, o uso de experiências, dentro do conceito de sociedade, terão o ofício ou profissão, onde este aprendizado é tratado dentro de normas sócias e econômicas, as regras de regulação.

SOCIEDADE

Sociedade é um agrupamento de seres que coabitam em estado de colaboração; esta rubrica sociológica é coordenada dentro de um mo-

mento ou certo período de tempo e espaço, onde é seguido um padrão comum, sob preceitos. Esta comunidade incorpora sistemas sociais: alta, média e baixa classes sociais, sendo simplista. Esta hierarquia de supostos interesses comuns determina regulamentos, organizações dentro de atividades. Estas interações desempenham entre si funções criando grupos de pessoas que, por regras de contratos, se obrigam a combinar seus recursos econômicos para alcançar fins comuns.

ECONOMIA

Criou-se uma moderação de base dos fenômenos relacionados para a obtenção de utilização dos recursos materiais e unidades de trocas para um relativo bem-estar. Conjuntos de disciplinas constituem as ciências econômicas, onde o comedimento no consumo e na realização de algo cria um modelo da distribuição e de organização para estruturar a potencialidade no mundo das trocas, assim temos o dinheiro, desenvolvendo um sistema de comunicação simbólico de bens economizados.

COMUNICAÇÃO

Os meios, os sinais para entender estes sintomas/sistemas embasam-se na semiótica – uma ciência geral tendo como objeto os sistemas de signos, que se interpretam nos ritos e costumes da comunicação vigentes nas sociedades. Estes reconhecimentos atribuem a materialidade por meios imateriais da vida em sociedade, concebendo sistemas de significações, onde as imagens, gestos, rituais, parentesco e mitos adotados criam pesos e medidas.

O ter significado, ou o sentido de, apresenta como expressão de traduzir a coisa, o objeto, o objeto de arte. Este entendimento é o sinal, emblema de denotar o fazer conhecer da comunicação. Este denotar é o designar do transitivo direto, cria também um momento de bitransitivo ou pluritransitivo, indicando maneiras sociais para distinguir a teoria de valores, onde se marca o índice de representação. Querendo com isto significar, simbolizar e caracterizar valores e preços no mundo das trocas



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

materiais utilizando um meio imaterial.

O MERCADO DE ARTE É CONTEÚDO-FORMA E FORMA-CONTEÚDO; O MEIO E O OBJETO, O OBJETO E O MEIO.

COISA-OBJETO-ARTISTA

O objeto, a coisa material percebida pelos sentidos, que o mental a qualifica, que converge no pensamento, traz sentimento do assunto sobre o qual versa uma pesquisa, assim, seu agente: o artista tem o motivo, uma causa, um propósito. Esta realidade é investigada pelo seu cognitivo, apreendida na percepção e esta dimensão, à subjetividade incide sob a regra de conduta um contrato, uma demanda, que chamamos de meio. Suas definições ou postulados em teoria socioeconômica vêm da fonte cuja imagem se representa no universo do sistema da arte, em relação a um conteúdo mental simbólico: conteúdo/forma; dentro/fora; imaterial/material; apreço/preço; carinho/caro etc.

A arte busca a perfeição, o esmero técnico, advindo da elaboração, este requinte não natural, pois é humano, não da natureza, vem de uma antiga capacidade especial: aptidão, uma habilidade para fascinar, seduzir a produção consciente, na forma de objeto direcionada originalmente para a concretização de um ideal de beleza, que se representava pela harmonia, harmonia como medida, como proporção, da expressão da subjetividade humana, por isto: artes plásticas.

A tendência no contemporâneo vem de manifestações de conteúdos, por vezes: desproporcionais, não mais a medida comparativa do corpo humano, mas sim, da deformidade, ou seja: seu meio no mundo, no universo do seu tempo: o contemporâneo (não adjetivo, mas substantivo). A determinada época faz a fase, o lugar representa a obra humana, suas funções práticas e por vezes mágicas vêm de radiações artesanais qual o selecionar e diagramar necessita da armação do aparelho no conjunto das atividades relativas ao conjunto da obra. A arte é a recepção estética de uma transmissão da tradição em harmonia e desarmonia com

a persistência da imagem, com o processo de significação. Contempla a origem daquilo que se perdeu.

ESTE GERENCIAMENTO SEMPRE ESTÁ EM RISCO!

Este desenvolvimento ocorre na microeconomia, exatamente na questão de bens (não deixando de lado os serviços na arte); o estudo na economia da arte é muito pouco desenvolvido, os corretores dos mercados financeiros não estão preparados para este mundo simbólico, pois sua objetividade veda-lhes os olhos, suas mentes não conseguem desfocar as materialidades, assim deveriam ver que a qualidade da materialidade está no imaterial: conteúdo e forma.

As obras de arte detêm commodities, seu material intrínseco, porém dentro de uma análise simbólica cabe algo relativo às Bolsas de Valores, pedindo uma análise de igualdade sobre os papéis: suas relações, porém falta o conhecimento histórico, filosófico e semiótico nos corretores.

O ENTENDER NA ECONOMIA CABE ÀS PERGUNTAS: O QUE É DINHEIRO? O QUE É MERCADO?

DINHEIRO-TROCA

O dinheiro desempenha um importante contexto, a não necessidade das trocas de objetos pelos objetos (escambo), de serviços por serviços, assim conceitualizando o dinheiro. Como é possível guardar coisas (alimentos) para o futuro? Pois é, este é um dado que parecia com os valores da arte. “Trabalha-se duro para ganhar dinheiro”, esta frase é verdadeira e falsa, pois o trabalho somente é duro quando se sofre, e o trabalho pode ser a felicidade, nesta análise entramos no campo da psicanálise, da psicologia, assim inteligimos o que é a arte de ganhar dinheiro para poder ter o que queremos com este signo de troca, mas a troca pode ser a arte de estar feliz nesta realização! O ato de ser “bem-sucedido” não habita na quantidade de dinheiro, que também pode ser, mas



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

habita na compreensão do preenchimento de estados que chamamos de vazios: solidão, tristeza, falta, perda etc.

O dinheiro em sua origem, a materialidade, como pagamentos por sal (de onde deriva a palavra “salário”), por arroz (no extremo Oriente), as moedas redondas (formato do sol e da lua, Ocidente), suas matérias (ouro e prata: metais, no caso destes derivados dos símbolos, cores da lua e do sol) que portavam seus pesos, aja vista a libra esterlina (libra = balança) que surge em 757-796 d. C. no reinado do rei Offa, Inglaterra. Hoje temos o cheque (que surgiu como um documento de crédito [acreditar], talvez dos Cavaleiros Templários, século XII), o cartão de crédito, mesmo um cupom de lojas; observando estes dinheiros, fica claro suas ligações com a arte, uma mera escrita (signos) ou um desenho (desígnios = de-sígnos) em um cupom. Nos dias atuais, as transações realizadas através da internet apresentam como o virtual é real - conteúdo + forma -, assim o dinheiro são os números, e números são desenhos, desenhos cabalísticos, cada um destes desenhos tem um valor e este valor dá ao seu portador poder. Poder, onde pode adquirir o que quer dentro de determinados meios, dentro do sistema social em que vive.

O dinheiro assume várias formas: armazenar valor, medir valor e meio de troca.

Como unidade de valor, podemos dar preço às coisas, porém isto também é subjetivo, pois existe o apreço do proprietário das coisas e do dinheiro. As commodities dependem das intempéries, o tempo é relativo, o dinheiro também, como a criptomoeda e a Obra de Arte. Percebemos que, com o advento das criptomoedas, a arte está cada vez mais objetiva no mercado financeiro.

A questão de “reserva de valor”, economizar para o futuro, diferente de guardarmos a própria comida (perecível). O dinheiro é importante, porém, preso em uma ilha deserta, o que você mais precisa: dinheiro ou comida/água?

O mercado, o “não lugar”, onde as formas das commodities são

processadas, transformando-se em bens manufaturados, assim realizados pelos serviços. Os “bens e serviços”, os fornecedores estão no mercado, sendo assim precisamos dos compradores, surge a primeira regra, ou Lei: “oferta e procura”, os negócios surgem. Todos se misturam: o fazedor compra o que não faz, o comprador compra o que não tem. Não esquecendo: “Toda mercadoria, enquanto valor, é trabalho humano realizado”, Karl Marx (1818-1883).

O ser humano tem a percepção de relatividade, assim a lei universal: “a única coisa certa é a incerteza”, portanto, tudo, tudo muda o tempo todo (menos a mudança!). Por determinadas aptidões de existência só ocorrem pelo tipo de formação de nossos corpos, a biologia, o código genético; a distância que estamos do sol, nos dá o corpo que temos, entre outras naturezas, mas o que mais apercebe o ser humano é que nascemos e envelhecemos, assim o ‘tempo’, este é nosso real inimigo da existência, portanto, munido deste conhecimento, o ser filósofo conhece sua base e cada vez mais tenta viver, assim o fez com a “moeda de troca”. Algo que supostamente por um tempo muito maior de duração, para que possamos representar como unidade de valor. Este processo de significação é importante na economia e fundamentado nas artes plásticas. A questão da tradição e transmissão das imagens (cunhar as moedas), ou mesmo a persistência desta, é que faz o mundo da história vingar, ou melhor: caminhar, passo a passo.

A história contempla o tempo que passou, o passado-presente. A arte representa este passado-presente. Seu valor e seu apreço fidelizam a economia. O ‘gerenciamento de risco’ é minimizado por estes métodos, com isto supostamente e verdadeiramente vivemos mais!

O recibo, a promessa de pagamento, dado pelos Bancos (acentos utilizados em Veneza, para fazer o câmbio, século XV), é igual às moedas, elas não têm seu valor real, ou seja: seu valor é o que está escrito, cunhadas em si próprias (símbolo), que detêm a representação, que dão suposto poder ao portador. A cédula (célula), a “moeda fiduciária”, é



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

de valor fictício, sua constituição é simbólica, sustentada pelos locais de depósitos reais: os Bancos; porém com o advir da “Bolsa de mercadoria e futuro” a questão do lastro, do suporte metal, derivou-se, pois determinados negócios têm como suporte financeiro a proposta do negócio, ou seja: documentos lavrados onde se tem a segurança do capital através da pessoa, empresa, governos de países que estão com funcionalidade no “livre comércio mundial”, assim seguem as mesmas regras.

Como escrevemos anteriormente que a única coisa certa é a incerteza, a questão da economia internacional é como os pesquisadores declaram que a estabilidade está dentro da instabilidade da convivência humana.

A ONU reconhece 180 moedas correntes no mundo, portanto os negócios internacionais existem na ‘compra de dinheiro’: moedas fortes versus moeda fraca. A taxa de câmbio, que varia diariamente, é uma regra desregrada, mesmo para uma moeda forte como o dólar, pois o vínculo está no Estado do país, dependendo das relações entre governos, que o mercado chama de ‘taxa de câmbio nominal’ e ‘taxa de câmbio real’. Países que estão em harmonia criam suas próprias moedas, é o caso do Euro.

O dinheiro vale aquilo que acreditamos que ele vale!

Hoje (2018) ao usar o smartphone para realizarmos um pagamento, onde está o dinheiro? Exatamente como um documento templário, porém segue como modus no contemporâneo – o mundo simbólico. Os registros, os números devem ser de confiança, é exatamente assim que vive a nossa sociedade: confiança.

O QUE É CONFIANÇA?

Aristóteles (384-322 a. C.), filósofo grego, criou o ‘quadrado lógico’ que apresenta o sistema da lógica aristotélica, o quadrado das oposições, é um diagrama que representa as diferentes formas das quatro proposições do sistema lógico, assim é a base para a verdade. Esta é a

base de nossa confiança, porém com o advento de novas teorias: teoria quântica, teoria da relatividade, teoria da complexidade, esta verdade começou a deixar de ser realidade, pois a realidade é relativística.

Imaginem um smartphone com tecnologia quântica (estamos chegando lá!), o mesmo objeto poderá estar em dois lugares ao mesmo tempo!

“O dogmático mercado de arte” é como qualquer outro: modifica-se o tempo todo, sendo uns com maiores e menores velocidades, não esquecendo que esta velocidade é observada por uma civilização, um grupo ou mesmo somente uma pessoa, pois: o observador traz sua própria obra de arte, Marcel Duchamp (1887-1968).

A arte conceitual é exatamente o mercado internacional. O artista Joseph Kosuth (1945-) e sua obra ‘Uma e três cadeiras’, onde observamos uma cadeira física, uma foto da cadeira física e um recorte fotográfico de dicionário explicando o que é cadeira; não podemos esquecer que a palavra cadeira em inglês se refere ao presidente da empresa: Chairman.

Quando estou realizando uma compra com meu smartphone, detenho uma senha (desconfiança) escrita, para poder acessar meu dinheiro (poder, poder de compra), logo deveremos utilizar o tom de voz, o reconhecimento facial para ‘poder’ comprar (latim ‘comparo’). O peer-to-peer, o dinheiro descentralizado, o dinheiro virtual: bitcoin; existe como outros dinheiros, sempre se busca a confiança, por isto a criptografia, ou seja: segurança, melhor ainda a contradição, a não confiança; pois é este movimento que move o ser humano: a eterna mudança.

O MERCADO DE ARTE É COMO OUTRO QUALQUER: MUITO INCERTO!

Por estarmos acostumados com a necessidade da existência suprida através do básico: alimentação (saúde) e moradia (proteção), que é uma luta diária; o restante parece mais inseguro. A busca do supérfluo somente existe, logicamente, quando temos o necessário para o básico da existência humana: alimento e proteção. O alimento é o que restaura



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

a vida (restaurantes), ou mantém a vida, mas existem outros alimentos ou outras necessidades e um dos principais destes que se apresentam na autoconsciência é a satisfação do ego; onde buscamos coisas materiais especiais, ou mais profundo ainda: as coisas imateriais, que podem se tornar mais caras do que as coisas materiais, pelo motivo de demanda; os objetos quanto mais escassos detêm uma enorme valorização, e o objeto de arte quanto mais único, que o é em sua origem, torna-se unicamente valorizado. O texto de Walter Benjamin (1892-1940) 'A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica' trata claramente sobre a questão dos múltiplos e apresenta a questão da perda da aura, assim a perda do valor, questão de preço e apreço.

A palavra economia vem do grego que significa 'administração da casa', ou seja: a morada do ser humano, seu lugar mais seguro, onde habitam suas maiores questões, e claro, onde habitam suas mudanças, suas inseguranças, estados mais profundos, assim: a única coisa certa é a incerteza, portanto, nesta casa se busca a segurança, por quê? Porque a temos por momentos, como todas as coisas da vida. O tempo é implacável, corre em única direção: para frente, assim seu vetor é tão potente que não é alcançado, por isso envelhecemos (mudamos) e morreremos (transformamo-nos); como disse Lavoisier (1743-1794): nada se cria, nada se perde, tudo se transforma!

Com esta máxima entramos na arte, nunca uma ciência exata (como se a ciência fosse exatamente exata!), porém temos métodos de criação, técnicas tão complexas que estão ligadas ao mundo divino, que chamamos de artista: aquele que tem o dom, advindo de Deus. Todas as palavras utilizadas na arte advêm da chamada alquimia, conhecimento científico existente no mundo europeu do século XV até XVIII; atribuem à alquimia um caráter de protociência, seus atributos estão ligados à religião, à ciência, à filosofia etc. Alquimia manipulava substâncias químicas para obter novas substâncias, precursora da química; relacionados os metais, era usada como conveniente metáfora para o trabalho espiritual.

Com efeito, utilizava o intelecto, lembrando que, na Idade Média, havia a acusação de heresia, com a ciência oculta, a alquimia reveste o desconhecido, oculto e místico. Vejamos estes exemplos reais: artista, filósofo, magnus opus, matéria-prima, tintura etc, são verbetes utilizados e criados na alquimia.

Aproveitando a história, como a arte se compôs com a economia?

A Arte se adiantou quanto à economia: o homem de Neandertal já demarcava em ossos (100.000 a. C.); as pinturas nas cavernas apresentavam nossos alimentos e vestimentas, os bisontes, de forma mágica (25.000 a. C.); as tribos nômades que se sedentarizaram criaram formas de poder ritualizadas em objetos (8.000 a. C.); as primeiras civilizações desenvolveram pesos e medidas apresentadas nas suas artes: Suméria, Egito, China, Grécia, Mesoamérica, Oriente e Ocidente (5.000 a. C.); Roma e o cristianismo, a arte românica (ano 0); o gótico, a arte como base no sistema feudal, Idade Média (1000); o Renascimento, as artes explodindo em saberes, dando suporte a não existência da chamada economia (1400); o Barroco, período onde as ciências criam e recriam os conhecimentos (1600); o neoclássico, o Romantismo, o Iluminismo, o surgir dos museus, surge a economia, a escola clássica com Adam Smith (1723-1790), A Riqueza das Nações (1700); o Realismo na arte, surge a máquina fotográfica, o Impressionismo, o Expressionismo etc, surge na economia a escola marxista com Karl Marx (1818-1883), o manifesto comunista, também a escola neoclássica com Alfred Marshall (1842-1924), princípios de economia (1800); a arte abstrata, o Fauvismo, o Futurismo etc, surge a escola austríaca Friedrich Hayek (1899-1992), O Caminho da Servidão (1915); o Surrealismo e afins, aparece a escola keynesiana John Maynard Keynes (1883-1946), a teoria geral do emprego, do juro e da moeda (1925); o Modernismo, a escola de Chicago com Milton Friedman (1912-2006), Capitalismo e Liberdade (1950); o Pós-moderno, a escola behaviorista Herbert Simon (1916-2001), o comportamento ad-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

ministrativo se desenvolvendo até os dias de hoje.

Percebemos o desenvolver econômico, o dinheiro é o óleo do motor, que permite o girar (produzir) do motor sem ele fundir, porém o motor é muito mais do que o óleo, a questão maior é a administração das necessidades ilimitadas em um recurso limitado. A questão da escassez, na área econômica, pode ser resolvida no entendimento da arte. A arte como conteúdo desperta um estado de consciência que o 'pobre de espírito' deverá ser iniciado nesta disciplina, pois o ato criativo desencadeia uma percepção interior pelo manuseio das matérias aplicadas perante a técnica. Comedidamente o artista entende seu "bem de capital" (bem de produção) para poder executar seu trabalho, como em qualquer outro trabalho, porém o artista mede seu despejar sobre o suporte, refiro-me aos recursos humanos de habilidades, conhecimentos e informações.

A questão do comércio ético, ou seja: os efeitos dos negócios, as condições boas para os produtores e para os compradores de forma que a parceria chegue ao equilíbrio dentro de um desequilíbrio possível planetário. Isto apresenta um equilíbrio das empresas sobre o meio ambiente e sobre os trabalhadores, onde a corrente tem uma balança. O comércio justo (fairtrade), estes estados vão de extremos de "bens livres ao valor de escassez", pois bem, quanto mais temos mais barato é, quanto menos temos mais caro é - o paradoxo do valor -, a "teoria do valor-trabalho" é de grande pesar na arte; pois o artista desenvolve muito tempo e criação para tal.

A revolução industrial do século XVIII, embasada em maquinarias, proporcionou descobertas científicas que revolucionaram a estrutura econômica da sociedade, entendendo este movimento e resgatando na história outros desenvolvimentos menores, porém similares: as descobertas do barco, da roda, da escrita, podem analisar nos dias atuais onde a agricultura corresponde a 40% da mão de obra mundial, até os negócios online, questiona-se se todas as invenções, principalmente as mecânicas, aliviaram realmente o trabalho do ser humano? Este tipo de análi-

se superficial, pois temos aqui um artigo e não um livro, entende que a economia está atrelada à ciência e também à política, à religião e a algo ainda não existente.

O morador do campo quer sair para ir ao meio urbano para ganhar muito dinheiro; e quando supostamente ganha este dinheiro, comprará a felicidade, felicidade esta que é composta por seus desejos, se não se compreende, talvez sua felicidade estivesse no campo!

Pois bem, laissez-faire (deixe fazer), o Mercado Livre existe? O monopólio e o monopsonio apresentam como o mercado é volátil, as regras são criadas por não existirem, são modificadas por existirem, este é o movimento da vida como um todo e especialmente o ser humano não está aparte disto. Com o chegar das indústrias manufatureiras, o poder mudou de proprietários, lembremos na Idade Média, as glebas, um único ou pouquíssimos operários realizavam serviços para os senhores feudais que, em sua consequência aos aristocratas, a nobreza; as fábricas eram propriedades de famílias, hoje as grandes empresas são de propriedade conjunta de acionistas administradas por gestores, porém nem todas, muitas ainda são de famílias!

O maior empregador do mundo é o Departamento de Defesa dos EUA 3,2 milhões de funcionários.

Por que não um grupo de investidores comprem uma única obra de arte importante: Salvator Mundi, pintura de Leonardo da Vinci (1452-1519) leiloadada na quarta-feira, dia 15 de novembro de 2017, na Christie's por 450,3 milhões de dólares (cerca de 1,47 bilhão de reais) ? Salvator Mundi pode ser uma "empresa de capital", onde seus investidores receberão 'dividendos' pelo empréstimo da obra para locais de visibilidade pública que cobrarão ingressos dos observadores. Assim teremos: Companhia Privada, Proprietários capitalistas, Conselho de diretores, Cooperativa de trabalhadores e Acionistas.

As "economias mistas", de empresas privadas ou estatais, estão presentes no capitalismo (propriedade privada do capital) ou no socialis-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

mo e no comunismo (controle estatal) nos meios de produção.

A meta é obtenção de “margem de lucro” (faturamento), razão entre o lucro e a receita gerada pelas vendas, ou entrada de dinheiro. A questão administrativa é gerenciar os custos da produção com a receita.

A construção de navios em Veneza no século XIV já tinha método de linha de montagem, isto não foi inventado por Henry Ford (1863-1947) em 1913; como o atelier de P. P. Rubens (1577-1640) que chegou a ter centenas de funcionários, onde era chamado de escola de arte, hoje chamaríamos de “economia de escala”. Nesta linha de montagem, determinados artistas eram bons em desenhar e pintar mãos, outros em rostos, mas o mais importante era a assinatura do mestre, dando assim à obra uma suposta unicidade, com a assinatura a obra era validada, como assinatura (as-signatura = signo) de um contrato. O custo de produção é o trabalho, hoje as máquinas, no Renascimento os homens-artistas, o que importa é aumentar a eficiência, como fazer isto? Pesquisa e desenvolvimento: ontem, hoje e talvez sempre!

O objeto é esteticamente significativo quando ocorre uma transação do observador. Este significativo pode pertencer ao exemplo consumista de “bens de Veblen”, onde pessoas compram obras de arte pelo motivo de ‘símbolo de status’, assim significando o suposto poder sócio-econômico-intelectual ao qual pertence.

O que são um ajuntador, um colecionista e um colecionador?

O ato de consumir é um movimento do universo: galáxias devoram galáxias, na natureza e na física é o movimento da troca de energia, seja este alimento material ou alimento imaterial. A materialidade é simplesmente o restaurar, para a manutenção da existência, da vida! O imaterial também! Porém, este tipo de alimento decorre de uma compreensão de si mesmo, dada ao ser humano que, entorno de 2.500.000 anos atrás, dobrou seu tamanho cerebral, e com suas mudanças físico-genéticas criou a inteligência, o raciocínio, o que chamamos de cultura. Nos dias atuais, as pessoas que podem se dar ao luxo, pois já estão além da

alimentação básica e moradia como proteção, consomem os bens chamados de luxo; produtos que dão prazer, sentimento também básico da vida, como nossa genética de procriação, este resultado advém do tempo existente para poder refletir sobre a existência, assim adquirindo bens que alertam para um mundo interior muito maior advindo do poder de utilizar coisas, objetos de uma complexidade além obviamente do básico.

O ajuntador une coisas aleatoriamente, objetos indistintos; o colecionista já detém certo conhecimento dos objetos guardados, possuídos, onde sua fonte de poder habita; já o colecionador compreende seus objetos e estes já aportam o poder da arte, o currículo potente, com isto este ser conhece a si e ao objeto, pois ambos trocam poder.

Não confundir a arte que aqui tratamos com uma simples compra de um objeto para consumir como uma atividade de lazer decorativo, ou uma ostentação (ver psicanálise), mas sim um conhecimento que seja religioso no sentido de religação com o eu interior que pretende compreender a própria existência.

ONDE É O REAL E VERDADEIRO MOTIVO DA ARTE!

A obra de arte é única, o artista é único, mesmo em grupo assenta-se em uma única alma o sentimento criador, a obra de arte transmite o estado de emoção, de paixão da própria existência humana. É dito que ela é uma representação, pode ser, mas a real e verdadeira obra de arte nem é apresentação, ela é um presente, um estado presente de algo que as palavras não têm peso suficiente para exprimir o conteúdo do real motivo destas formas que transmitem o anima mundi.



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

MEIOS DE COMUNICAÇÃO: EXTENSÃO E ALIENAÇÃO

PATRICIO DUGNANI

 **VÍDEO**

RESUMO

Nesse artigo pretende-se analisar o uso das redes sociais, em foco, como ambiente de debates, que acaba por apresentar, não um discurso crítico, mas simplesmente o senso comum, denominado por Roland Barthes como doxa. Procura-se entender o uso paradoxal da comunicação, que, se por um lado, tem a função de estender a percepção humana, ampliando, assim, a consciência de mundo, por outro, parece levar esse mesmo humano a um ambiente de incompreensão e de intolerância. O crescimento do senso comum nas redes sociais, através de discursos superficiais, sem base científica, ou mesmo crítica, estão fortalecendo uma visão de mundo e alienada, por isso nesse artigo teórico, através de uma pesquisa bibliográfica, documental e exploratória procura-se debater sobre a relação contraditória entre alienação e comunicação, pois se os meios de comunicação são extensões do humano, os sentidos desse

humano deveriam se estender, e, com isso, a consciência do mundo também. Contudo, apesar das extensões da percepção o humano, paradoxalmente, parece estar mais distante de uma visão dialética de mundo, se tornando incapaz de compreender a constituição da sociedade através da alteridade. Esse debate utilizará inicialmente a visão de Marshall McLuhan sobre os meios de comunicação como extensões do humano, a compreensão de Henry Jenkins sobre a cultura da convergência e sua relação com os meios de comunicação, o entendimento crítico de Roland Barthes sobre o uso dos discursos e a construção de alienação através da naturalização dos discursos. Complementando essa revisão teórica será observada a questão da alienação pelo viés de Theodor Adorno e Max Horkheimer. Finalmente, serão observados os debates sobre o excesso de conteúdos e a invisibilidade que esse processo pode gerar, fenômeno observado por Norval Baitello, além da neutralização da alteridade na sociedade contemporânea analisada por Byung-Chul Han.

Palavras Chave: Meios de Comunicação, Doxa, Extensão, Alienação, Redes sociais.

INTRODUÇÃO

Estou ficando cego de tanto enxergar

Estou ficando surdo de tanto escutar”

Marcelo Fromer, Sérgio Brito

Plutão finalmente foi fotografado mais de perto, e descobriu-se que era maior do que se pensava. Depois de quase uma década, a sonda New Horizon chega ao antigo planeta, agora planeta anão, Plutão. Parabéns à NAZA.

Enquanto observava essa notícia, anunciada pelas redes sociais a questão astronômica se Plutão era, ou não, um planeta, não me perturbava, mas os comentários realizados na rede social, esses sim, pareceram-me estranhos. Ao invés de compreender esse fato, como uma



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

possibilidade da ciência nos trazer mais informações sobre o universo, formou-se abaixo da notícia, uma área de confrontos, onde o debate profundo sobre o tema foi substituído, por discussões superficiais, e opiniões que apenas circulavam em torno de ofensas, e senso comum.

Parece que as redes sociais, acabam por apresentar em seus debates visões rasas sobre os assuntos, que, invariavelmente, apenas se transformam em polêmicas e ofensas. Infelizmente as redes sociais parecem tenderem para esse tipo de diálogo. O potencial que os meios digitais tem em ampliar a capacidade do ser humano, democratizando a fala de uma quantidade imensa de pessoas, com um baixo investimento, também possibilita que utilizemos esses meios de maneira superficial, e sem a necessidade de um debate mais pautado em dados e reflexões.

Ao que parece, o crescimento do senso comum e dos discursos superficiais sem nenhuma base científica, ou crítica, estão criando uma visão de mundo fundamentalista e alienado. Entendendo alienação como a incapacidade de perceber que os fenômenos não são absolutos, nem, as verdades. A verdade é relativa, e se constitui socialmente, historicamente.

Nascemos biologicamente, geneticamente humanos, porém para nos tornarmos socialmente humanos, precisamos conviver em sociedade. Logo, o comportamento dos gêneros, os hábitos, os discursos que nos fazem humanos, não estão pré definidos, mas se constituem historicamente. Por isso, esse artigo pretende refletir sobre o uso dos meios digitais, principalmente as redes sociais, para a difusão de debates que refletem apenas o senso comum, como Roland Barthes denominava como doxa (2003, p.85).

Nesse sentido discordo de Robert Anton Wilson (2004) a ciência não será a nova inquisição, poderá ser apenas uma ferramenta da verdadeira nova inquisição, que só é nova por causa do uso dos meios de comunicação, porque de resto, é a mesma que sempre volta, de maneira sincrônica e disfarçada. Digo isso, pois é através da tecnologia que a

nova inquisição parece se difundir.

Refletindo sobre essa ideia, parece que Theodor Adorno e Max Horkheimer, em seu artigo - Indústria Cultural: O Iluminismo como Mistificação das Massas (ADORNO e HORKHEIMER, 2000) - já observavam que a promessa iluminista de liberdade humana pela ciência, e pela tecnologia, já caía por terra, pois ao invés de esclarecer, de iluminar, a razão da técnica acabou por acorrentar o humano, em uma nova mistificação, a mistificação técnica, a mistificação industrial da produção.

As redes sociais estão se tornando um palco de conflitos, quiçá um novo coliseu, onde observamos, ávidos pelo espetáculo, seres humanos a se degladiar apenas para demonstrarem sua superficialidade nos debates, dessa forma é preciso refletir sobre os vícios e virtudes desse novo meio, para que possamos utilizar de maneira mais eficiente e, realmente, sermos capazes de ampliar nossa consciência, através da extensão de nossos sentidos.

DA EXTENSÃO

Quando penso nas teorias de Marshall McLuhan, me vem a mente três ideias principais. As duas primeiras compreendem os meios de comunicação, mais do que apenas meros canais de transmissão de informações, mas como extensões do humano. O que isso quer dizer? Quer dizer que os meios de comunicação ampliam a percepção humana, pois além de estender os sentidos do ser, acabam por ampliar a sua compreensão de mundo, por isso seu livro principal ganha o título: Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem (1996).

Com essa ampliação dos sentidos, conseqüentemente, ocorre uma ampliação da percepção humana do mundo, uma ampliação da consciência do humano em relação à sociedade, às diferentes culturas, enfim, uma compreensão maior do mundo. Com essa extensão da percepção, pode-se pensar nos meios de comunicação como, mais do que transmissores de mensagens, mas sim difusores de informação, por isso



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

amplificadores da percepção humana.

Mas por que ocorre esse processo de extensão? O processo de extensão ocorre pois cada indivíduo que utiliza um meio de comunicação acaba por estender seus sentidos. Ou seja, o ato de olhar, por exemplo, tem um limite de alcance que se dá biologicamente e geograficamente. Biologicamente, pois o olho humano tem um alcance, que, inclusive pode ser diminuído conforme o envelhecimento, ou problemas de saúde, por isso utilizamos as lentes, para ver mais longe, ou, no mínimo, restituirmos o alcance natural. Geograficamente, ou fisicamente, pois acidentes geográficos, ou qualquer fenômeno físico, que pode ir de uma montanha a um muro, pode atrapalhar o alcance da visão. Qualquer tipo de fenômeno que atrapalha a comunicação é conhecido como ruído, dessa forma, qualquer fenômeno físico que dificulta ou impede um processo de comunicação é conhecido por ruído físico (MATTELART e MATTELART, 1999).

Como observado anteriormente, em ambos os casos, seja por motivos biológicos, ou físicos, os meios, e, principalmente, os meios de comunicação podem ampliar o alcance da visão, ou seja, podem produzir uma extensão dos sentidos, uma extensão da percepção humana. No primeiro caso, uma lente, um óculos, podem servir para estender a percepção da visão, no segundo caso, uma filmagem transmitida por alguém, por um smartphone pode servir para ampliar os sentidos do ser humano. Por isso, para McLuhan (1996), os meios de comunicação são uma extensão da percepção humana.

Desse modo, os meios de comunicação ao ampliarem a percepção humana, aumentam a quantidade de informações que recebemos. Entendendo-se informação, não somente como um conteúdo transmitido, mas como um conteúdo que modifica comportamentos e consciência, de acordo com José Teixeira Coelho Netto (2003).

Entendendo esse processo, com o aumento de informações recebidas, que são cada vez em maior quantidade, através da extensão produzida pelos meios, amplia-se, também, a nossa consciência de mun-

do, produzindo cada vez mais mudanças em nossos comportamentos, promovendo, conseqüentemente, mudanças em nossa sociedade. Esse é o fenômeno que explica o motivo para o sujeito pós-moderno, como denomina Stuart Hall (2004) o humano contemporâneo, a se caracterizar por sua forte habilidade de adaptação, e sua instabilidade, além de uma fragmentação na constituição de sua identidade cultural. Esse processo é tão constante, que o autor chega denominar o sujeito pós-moderno como “celebração móvel” (HALL, 2004, p. 13).

A partir dessas reflexões, os meios de comunicação, além da mensagem codificada, simbólica que transportam, ou melhor, transmitem, são uma extensão humana, ou seja, a existência e o uso dos meios produzem mudanças em nossos comportamentos, em nossa consciência de mundo. Então a mensagem dos meios, são mais do que conteúdos formulados pelo ser humano, são informações que modificam comportamentos. Portanto, a mensagem dos meios, são as mudanças de comportamento que eles produzem no social. Logo, a simples existência do meio de comunicação, ao produzir a extensão da percepção humana, é uma mensagem, trata-se de uma informação, produz uma mudança no comportamento. Por isso, McLuhan cunhou sua tão polêmica frase: “o meio é a mensagem” (1996). A mensagem do meio, não é um conteúdo formulado por linguagem, mas sim, como afirma McLuhan, “informação pura” (1996), pura pois a mensagem do meio, é a própria mudança de comportamento que, com seu uso, ele promove. A informação do meio é a própria mudança de comportamento promovido pela sua utilização, por isso o meio é informação pura, o meio é mensagem.

Nesse sentido, compartilho afirmativamente desses conceitos, mas tem o terceiro conceito que me vem a cabeça, que me causa, não uma discordância, mas uma preocupação, o conceito de aldeia global.

Não que duvide dos processos de troca de informações globais que os meios de comunicação promovem, principalmente, e, a partir de agora, dando ênfase no meios digitais. Não que duvide que estes pro-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

cessos vão promover uma aproximação cada vez maior das diferentes culturas, e um enfraquecimento da ideia de nação, e de fronteiras, sejam físicas ou culturais. Não que duvide que o homem caminhe para uma troca de informações cada vez mais global, por fim, não duvido que o processo de relações humanas se aproximam cada vez mais da ideia de McLuhan (1996) de uma aldeia global. Porém, o que me incomoda dessa ideia, é o que se percebe em relação a história dessas transformações. É isso o que me incomoda.

POR QUE DESSE INCÔMODO?

O incômodo vem da questão, principalmente, da extensão, pois se os meios de comunicação são extensões do humano, os sentidos desse humano deveriam se estender, e, com isso, a consciência do mundo também. Por conseguinte, imagino eu, talvez de maneira inocente, que o humano contemporâneo, deveria ver mais, escutar mais, que seus antecessores, por isso, deveria ter uma consciência mais ampla do mundo. Contudo, me parece que, apesar das extensões, o humano parece querer, ou talvez, esteja se tornando mais cego, surdo, ou seja, esteja percebendo menos o mundo, e, principalmente o outro. Esse processo de neutralização das alteridades vem sendo, inclusive, criticado por Byung Chul-Han (2015), como um fenômeno onde o humano contemporâneo tem valorizado por excesso alguns conteúdos que considera positivos, sem, com isso, de maneira dialética, dar o mesmo tratamento para o que ele considera negativo. Ou seja, se levarmos em consideração a visão da Escola de Frankfurt, principalmente nas figuras de Adorno e Horkheimer (2000), esse processo de valorização e transmissão de conteúdos, restritos à vontade dos emissores, de acordo com o interesse político dos mesmo, caracteriza-se por uma estratégia de alienação, muito utilizada por regimes políticos totalitários, através dos meios de comunicação de massa.

Essa análise da questão dos meios de comunicação e a alie-

nação será abordada de maneira mais aprofundada nos próximos capítulos, mas pretende-se deixar como hipótese, que o uso dos meios de comunicação, principalmente os meios digitais, praticamente negando o fenômeno da extensão prevista por McLuhan (2006), esteja produzindo um efeito contrário, uma alienação no humano contemporâneo. Fazendo com que ele acabe por buscar, não mais o esclarecimento através da comparação crítica das ideias e suas contradições, mas a alienação por meio do senso comum, por uma doxa poderosa que está sendo transmitida pelos meios digitais, principalmente, as redes sociais. E nesse caso, entendendo-se doxa, concordando com Roland Barthes (2003), como o senso comum, o qual:

[...] difunde e gruda; é uma dominância legal, natural; é uma geléia geral, espalhada com as bênçãos do Poder; é um Discurso universal, um modo de jactância que já está de tocaia no simples fato de se tecer um discurso (sobre qualquer coisa). (BARTHES, 2003, p. 58)

Ou seja, com a ampliação da capacidade de transmissão de informações, promovida pelos meios digitais, que o emissor comum, para além das grandes emissores dos meios de comunicação de massa, conquistou, parece que tem produzido, principalmente através das redes sociais, não um efeito tão eficiente de esclarecimento, mas um efeito alienante, que acredita-se ocorrer exatamente pelo deslumbramento que o emissor comum tem em relação ao seu novo poder. O poder de transmitir a sua opinião em segundos, e com um baixo custo, disponibilizando-a para uma quantidade imensa de pessoas com um alcance global. Essa simplificação e ampliação do alcance das informações, que produz uma extensão na percepção humana, parece, por causa da quantidade de informações para administrar, e pela vontade que os integrantes da rede digital tem em participar, produzido um efeito inverso: da alienação.



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

A partir dessa reflexão, levanta-se como hipótese, o fato do humano contemporâneo, sujeito pós-moderno, num processo acelerado de neutralização do outro, das alteridades (HAN, 2015), de individualismo crescente como observa Zygmunt Bauman (1998), ao utilizar os meios de comunicação digitais, principalmente através de redes sociais, está deslumbrado com a possibilidade de dar sua opinião, sem um processo crítico, criando uma doxa, um senso comum poderoso, como afirma Barthes (2003), que já tem a pretensão de rever suas ideias, desprezando as contradições. Dialeticamente falando, o sujeito da Pós-modernidade e sua doxa construída através de opiniões disseminadas principalmente nas redes sociais, elegem sua tese, mas se limitando a opiniões de senso comum, sem levar em consideração a existência de antíteses, necessárias para atingir uma síntese histórica e possível. Esse processo acaba por criar um mundo paralelo, embora cotidiano e material, virtualizado na percepção dos seres humanos.

Então o trecho da música, de Marcelo Fromer, do conjunto Titãs, que citei na epígrafe do artigo, parece ser mais do que apenas simples versos, parece se apresentar quase como uma premonição, ou, no mínimo, uma boa análise da situação cotidiana da falta de consciência que o excesso de informação estaria causando nos receptores contemporâneos da pós-modernidade. Receptores que parecem estar mais interessados na emissão de suas opiniões, do que na recepção, na transmissão e compartilhamento de senso comum, sem nenhum suporte mais reflexivo, ou científico, construindo uma doxa que nubla a visão, não esclarecendo, ou estendendo a consciência, mas nublando a visão.

DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA PARA OS DIGITAIS E DA EXTENSÃO PARA ALIENAÇÃO

Henry Jenkins (2015), em sua análise do processo de convergência na sociedade contemporânea afirmava que uma das diferenças entre o sujeito dos meios de comunicação digitais, e o sujeito dos meios

de comunicação anteriores, que nesse artigo destacaremos os meios de comunicação de massa, era a questão da interação. Sendo que o primeiro tinha um potencial muito maior para produzir a interação, que o segundo. Inclusive para Jenkins (2015) a sociedade da convergência, termo que usa para identificar a sociedade contemporânea, já está passando da fase da interação para a participação.

Essa participação que, em primeiro momento, foi vista como uma qualidade, pode ser questionada hoje. Mas antes da questão, é importante entender o porquê que o potencial de promover participação, dos meios digitais e da internet, é uma qualidade.

Diferenciando os meios de comunicação de massa, dos meios digitais, o primeiro acaba por formar um receptor mais passivo, enquanto o segundo, forma um receptor mais ativo, segundo Jenkins (2015). Os meios de comunicação de massa, como o nome já identifica, são feitos para se comunicar com a massa. Mas quem é a massa? A massa não é o indivíduo, mas um modelo, uma classificação que se constitui à partir da estatística, das pesquisas. Sendo assim a massa representa um interesse médio e comum de diversos indivíduos. Sendo assim, as mensagens para funcionarem eficientemente nos meios de comunicação de massa precisam dialogar com esses aspectos mais comuns, ou seja, com a doxa, o senso comum de uma quantidade imensa da população. Sendo assim, conforme identifica Adorno e Horkheimer (2000), os meios de comunicação em massa precisam produzir de maneira industrial os conteúdos, uniformizando e padronizando, tanto os conteúdos, como o gosto dos receptores. Essa produção massificada de informações, e a alteração padronizada dos gostos e dos comportamentos dos receptores dos meios de comunicação de massa ficou conhecida como Indústria Cultural. Esse processo funciona eficientemente com os meios de comunicação de massa, justamente porque o receptor é mais passivo. E por que esse receptor é mais passivo? Porque ele recebe as informações apenas das grandes emissoras, e tem um espaço muito pequeno de interação,



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

ou participação disponibilizados. Esse fenômeno ocorre pois, embora a recepção seja democrática, a emissão não é. Nos meios de comunicação de massa a recepção é mais democrática que a emissão, pois o conteúdo produzido, as informações são disponibilizadas pelas grandes emisoras, com um baixo custo para os receptores, por exemplo, o preço de uma televisão e uma antena. Com esse investimento, todo o conteúdo da televisão está disponível a qualquer pessoa. Essa é a parte democrática dos meios de comunicação de massa. O que não é nada democrático é a emissão, pois a produção e transmissão de mensagens só é acessível nesses meios para grandes anunciantes, grandes produtores, ou instituições políticas que financiam esse processo. Ou seja, o espaço de emissão nos meios de comunicação de massa é restrito. Por isso, o que resta ao receptor senão sentar no sofá e receber a mensagem, reclamar para quem está perto e mudar de canal. Logo, um dos maiores poderes dos receptores dos meios de comunicação de massa é o controle remoto. Por isso eles são mais passivos.

No caso dos meios de comunicação digital, o receptor é mais ativo, o que possibilita a maior interação e participação dele tanto na recepção, como na emissão. Afinal, com um baixo investimento, um smartphone e uma banda larga de wi-fi qualquer indivíduo pode participar, com alto potencial de transmissão do processo de comunicação. Emissor e receptor equilibraram seu potencial, e essa é a principal qualidade dos meios de comunicação digitais: a possibilidade de interagir, de se movimentar, de participar. Não sei se fica claro esse potencial, mas você, com seu smartphone na mão se constitui como uma poderosa convergência dos meios, pois você tem um rádio, uma televisão, e um transmissor de imagens e sons poderoso. Com esse aparelho você tem gravador, máquina fotográfica, espelho, calculadora, televisão, rádio, telégrafo, agência de correspondência. Entre outros tantos meios você, até mesmo tem, de maneira irônica, um telefone, função original do aparelho. Por isso o utilizador dos meios digitais vem se constituindo como um sujeito mais

ativo e participativo dos processos de comunicação, essa é uma das qualidades mais destacáveis dos meios digitais, mas pode ser motivo de sua falência.

Digo isso pois, o sujeito que está migrando da passividade dos meios de comunicação de massa, principalmente para participar da emissão, parece estar deslumbrado com seu novo poder, o de emitir. Ou seja, participar efetivamente da emissão. Habilidade cada vez mais incentivada pela sociedade, e pela publicidade, que encontra nesse sujeito, uma nova espécie de mídia, tão eficiente quanto as anteriores, mas muito mais barata.

Esse panorama que incentiva a emissão, pode estar causando a cegueira e a surdez, e mesmo a alienação, da sociedade contemporânea. O fenômeno pode estar ocorrendo por duas questões: 1) o excesso de informação que produz invisibilidade, 2) a inversão do maior interesse do fluxo da comunicação da recepção para a emissão.

A primeira questão pode ser observada pela visão de Norval Baitello (2014) que identifica, principalmente no campo da comunicação através das imagens uma crise de visibilidade, onde o excesso de produção de imagens estaria produzindo uma desvalorização, e um enfraquecimento do poder de atingir o receptor. Essa equação pode ser generalizada para qualquer processo de comunicação, pois com a proliferação dos emissores, produzido pelos meios de comunicação digitais, a uma exacerbação de mensagens, o que produz, assim como Baitello (2014) destacou com as imagens, uma invisibilidade, uma ineficiência na capacidade dos conteúdos produzirem seu efeito, gerando desinformação e confusão, principalmente quanto à legitimidade das informações. Isso pode ser observado pela preocupação dos meios de comunicação por causa da proliferação das chamadas Fakenews.

A segunda questão parece surgir no deslumbramento do antigo receptor dos meios de comunicação de massa, perante a possibilidade cativante de produzir e transmitir informação, ao invés de apenas



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

recebe-la passivamente. Toda a sociedade contemporânea da Pós-modernidade parece estar cativada pelo potencial que os meios de comunicação digitais tem em permitir, de maneira democrática, a participação cada vez maior dos indivíduos num processo de comunicação, a muito dominado pelas grandes emissoras e patrocinadores. Contudo parece que essa inversão do fluxo da comunicação tem gerado alguns problemas quanto a recepção. Pois se antes o fluxo maior de produção de informação, principalmente nos meios de comunicação em massa vinham de poucos emissores, para milhares de receptores, o equilíbrio desse processo, que é bom, exigirá uma nova postura de participantes do processo de comunicação: uma atitude de respeito quanto à opinião do outro, uma atitude de responsabilidade em verificar a legitimidade da informação, e um esforço em buscar dados e conteúdos que contribuam para que os debates, ao invés de descambarem para o discurso de senso comum, ou para a violência, possam ser instrutivos, e possam contribuir para analisar criticamente as questões, buscando chegar a uma síntese possível e histórica, que possa reunir as opiniões contraditórias em torno da busca de compreensão de todos os discursos da sociedade, mesmo os que você discorde.

Esse é o grande desafio que os usuários dos meios de comunicação, principalmente na internet e nas redes sociais deverão combater, o de reensinar o indivíduo a receber as informações, analisar e debater com dados e legitimidade, ao invés de expor o senso comum de maneira violenta. Parece que, com o encantamento da possibilidade de participar do processo de comunicação, estamos valorizando demais a emissão, e esquecendo, que para uma comunicação adequada e funcional, são necessários diversos elementos funcionando de maneira coordenada, dentre eles um emissor eficiente, mas também, um receptor eficiente.

A alienação, agora, parece não vir mais apenas da impossibilidade em acessar determinados conteúdos, que outrora não interessa-

vam economicamente e politicamente as grandes instituições e grandes emissoras; mas parece vir da dificuldade em recebermos as informações, pois estamos focados demais em querer encontrar um espaço na mídia, para expormos, para emitirmos, nossas opiniões, mesmo que elas estejam despojadas de conteúdos, de dados, e de argumentação. Afinal de contas sempre é possível substituir o debate pela violência, o que na Pós-modernidade pode dar a visibilidade, pois as polêmicas vazias, e a doxa, ganham cada vez mais espaço no interesse dos indivíduos em nosso tempo.

Para fecharmos o debate desse artigo, veja um exemplo desse fenômeno onde a doxa dos discursos superficiais das redes sociais e a violência, substituem o debate racional e profundo, produzindo assim um espetáculo que cria uma alienação dos participantes do processo de comunicação, funcionando como os gladiadores, no Império Romano, o futebol na contemporaneidade, que distraiam a atenção da população, criando a política conhecida como panis et circenses, ou do pão e circo.

PLUTÃO COMENTADO

Para exemplificar o uso do senso comum e a constituição de uma doxa poderosa que se fortalece através do uso dos meios digitais, principalmente nas redes sociais, vamos destacar uma notícia apresentada no site jornalístico G1, no dia 13 de julho de 2015, principalmente os comentários realizados. Devido a necessidade de síntese desse artigo, foi feita uma seleção de comentários apenas para demonstrar como os comentários fogem do assunto principal e acabam trilhando o caminho da constituição da doxa, do senso comum, ou acabam caminhando para a simples violência, através de repostas que visam apenas ofender, e não buscar o esclarecimento através de um debate.

A MANCHETE ANUNCIAVA A SEGUINTE CHAMADA:

Sonda New Horizons, da Nasa, capta nova imagem aproximada de Plutão.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Depois argumentava:

“A sonda New Horizons, da agência espacial americana (Nasa), capturou uma nova imagem de Plutão, o planeta anão, feita a 1,6 milhão de quilômetros de distância. A foto foi divulgada neste domingo (12) e mostra um novo ponto de vista do planeta. De acordo com a agência, na foto é possível enxergar uma cratera, além de possíveis penhascos. O equipamento continua sua viagem a 49,6 mil km/h rumo à órbita de Plutão. A grande expectativa é que a New Horizons chegue “bem perto” do corpo celeste nesta terça-feira (14), por volta das 8h49 (hora de Brasília). Ele ficará a 12.500 km de Plutão. Sete instrumentos que estão a bordo da sonda vão captar essas imagens, que serão transmitidas para a Terra. A New Horizons fará um voo automático de reconhecimento, coletando o máximo de imagens e dados ao passar pelo planeta de 2.300 km de diâmetro e suas cinco luas conhecidas: Caronte, Styx, Nix, Kerberos e Hydra. O tempo de transmissão dos dados lá de Plutão até a Nasa, nos Estados Unidos, é de quatro horas e meia. Os cientistas querem mapear a composição e a temperatura da superfície do planeta e de sua maior lua, Caronte. A sonda foi lançada em 2006 carregando as cinzas do cientista Clyde Tombaugh, que descobriu Plutão em 1930, além de outros itens, como duas bandeiras americanas.”

Ou seja, trata-se de uma informação bastante sucinta e técnica sobre a aproximação da sonda ao ex-planeta, Plutão. O texto procura destacar a distância da sonda até Plutão que é de 12.500 km, a velocidade de 49,6 mil Km/h, e o tempo que demora a chegada da transmissão da informação do satélite até a terra, Estados Unidos, é de quatro horas e meia, e não busca desenvolver debates mais profundos sobre a relevância do fato. Porém uma parte dos comentários, claro que não são todos, acabaram partindo para análises sem fundo científico, ou crítico, ficando em torno de um senso comum, ou buscando agredir outros internautas.

Esse tipo de ação, quando se observa as redes sociais, os compartilhamentos, infelizmente é mais comum do que se esperaria, diria que

é uma dinâmica cotidiana e diária, constante, e que se torna um modelo de relação social, que é seguido e imitado por inúmeros internautas. Provavelmente essa ação é até usada de maneira estratégica, para aumentar as curtidas e os likes, moedas que indicam o valor das opiniões nas redes sociais. Infelizmente senso comum, violência, e polêmica parecem ser os assuntos compartilhados que ainda dão mais visibilidade.

Veja os comentários a seguir, mas é importante avisar que os nomes foram retirados da apresentação e substituídos por “internautas”.

Internauta 4

HÁ 3 ANOS

Enquanto milhões são gastos com estas pesquisas, a miséria continua crescendo no planeta.

87499

VER MAIS 18 COMENTÁRIOS

Internauta 5

HÁ 3 ANOS

e oq vc faz pra combater a fome? acredito que nada além de reclamar disso na net..

Veja acima como a crítica do Internauta 4 é respondida pelo Internauta 5, com um tom agressivo e de cobrança. A questão não poderia ser debatida, para buscar uma síntese que viesse auxiliar a questão da ciência, com a questão política da fome. O comentário do Internauta 4 não é desprezível, talvez esteja destoando do tema da notícia, mas não pretende ofender ninguém, diferente do Internauta 5, que apenas apresentou sua opinião, com o intuito de colocar o anterior em uma situação delicada. A maior questão é, no que esse debate enriqueceu a notícia



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

sobre a sonda de Plutão, ou o combate à fome?

Internauta 10

HÁ 3 ANOS

Não acham que se houvesse vida lá a Dilma já não teria se mandado?

Internauta 11

há 21 horas, respondido há 12 horas

Pq nao colocaram o Lula mais a Dilma nesta sonda.

Internauta 12

HÁ 3 ANOS

Uma notícia tão linda dessas, aí você vai nos comentários e perde o ânimo com tanta rudez...

Finalmente, os últimos comentários selecionados trazem um reflexo do discurso político da época, que se apresentou extremamente polarizado entre a esquerda e direita, além de se transformar em um dos temas mais debatidos de maneira rasa e sem uma argumentação sensata galgada em dados nas redes sociais. Nesse período, que se estende até o momento atual, 2018 esse debate parece estar mais apoiado em um senso comum, emocional e, diversas vezes agressivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compartilho a visão do Internauta 12, que demonstra o aspecto desanimador dos debates realizados na internet, nos meios de comunicação digitais, e, principalmente nas redes sociais. Esse poderoso espaço de comunicação, que tem a capacidade de estender a percepção humana para além dos limites biológicos e espaciais do ser, possibilitando que o humano possa acessar tanto conhecimento, ao mesmo tempo transmitir informações, é uma pena que esteja sendo usado de maneira frívola e

irresponsável, pois quando não está servindo grande parte do tempo para alimentar uma doxa que se aproveita dos vazios e da ignorância para dominar os discursos; parece estar servindo para agredir e ofender outros humanos, na busca em encerrar um debate, não pela força da argumentação, mas pela altura do grito, ou seja, pela violência dos discursos. Ao que parece, a doxa, ou a violência, ambas dividem, pelo menos, o mesmo status: a de criar espaços onde as discussões não são resolvidas, a de gerar um movimento para calar as argumentações que contradizem o senso comum. Ou seja, ambas atuam a serviço de um processo alienatório, que a internet, as redes sociais e os meios de comunicação digitais são catalizadores. O que se torna necessário é observar esses fenômenos, criticar seus processos de alienação e esperar que o humano contemporâneo possa desenvolver seu senso crítico, que é a única arma contra essa invasão de senso comum que povoa os meios de comunicação na Pós-modernidade.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. Indústria Cultural: O Iluminismo como mistificação das Massas. (in) LIMA, L. C. Teorias da Cultura de Massa. São Paulo: Paz & Terra, 2000.
- BAITELLO, N. A Era da Iconofagia. São Paulo: Hacker, 2014.
- BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BAUMAN, L. O Mal-Estar da Pós-Modernidade. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1998.
- COELHO, J.T. Semiótica, Informação, Comunicação. São Paulo: Perspectiva, 2003
- HALL, S. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. Rio de Janeiro, DP&A, 2004.
- HAN, B. Sociedade do Cansaço. Petrópolis: Vozes, 2015.
- JENKINS, H. Cultura da Convergência. São Paulo: Aleph, 2015.



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

TABUS E DOGMAS EM ARTE

PAULO CEZAR BARBOSA MELLO

 VÍDEO

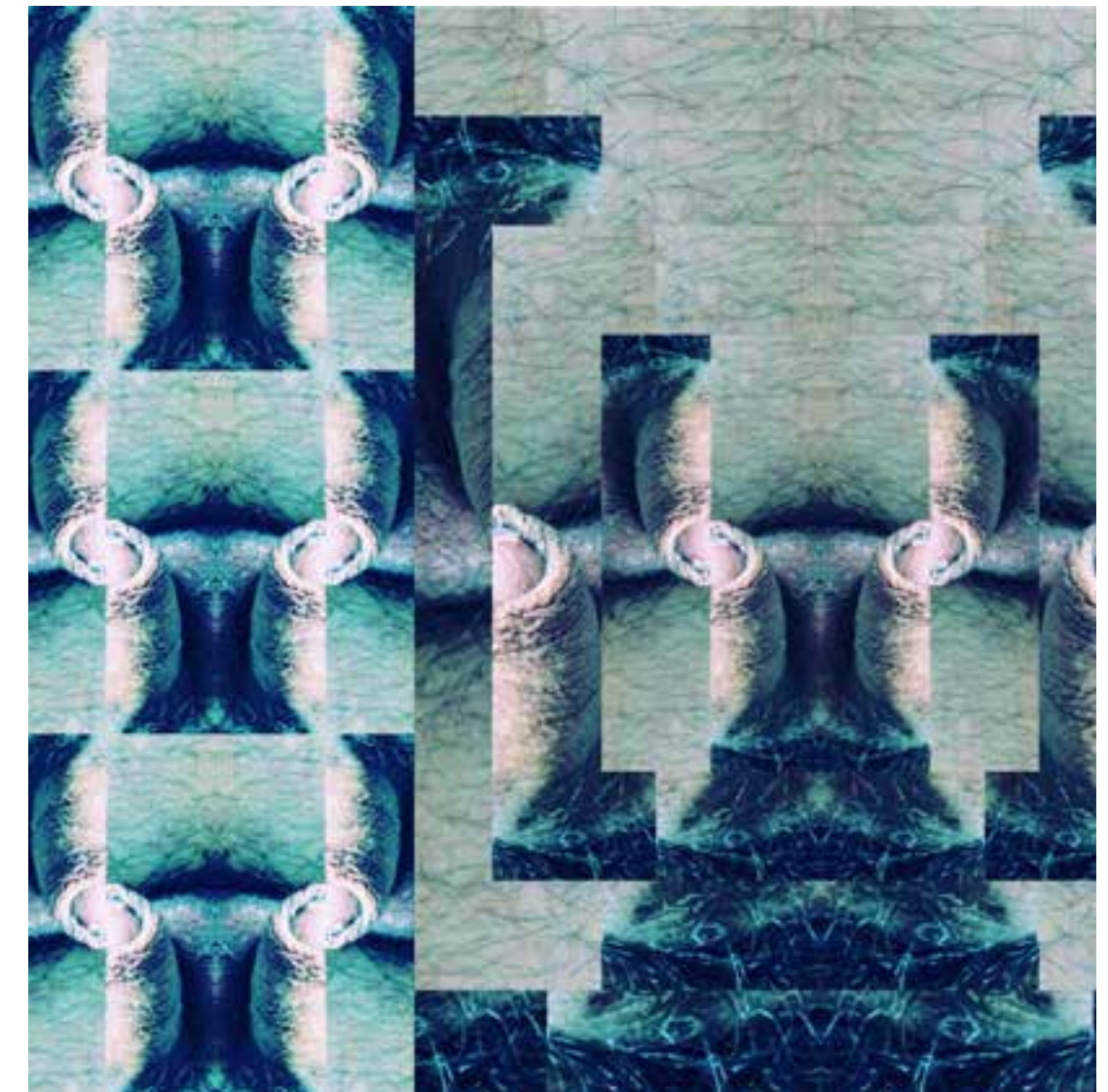


O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Preconceitos e tabus fazem parte da sociedade contemporânea. Este material demonstra através da série PAuZ, o diálogo entre arte e conservadorismo através de uma técnicas do trompe-l'oeil digital. Diálogos entre o corpo e o desejo expressos em imagens “inocentes” e “convidativas”.

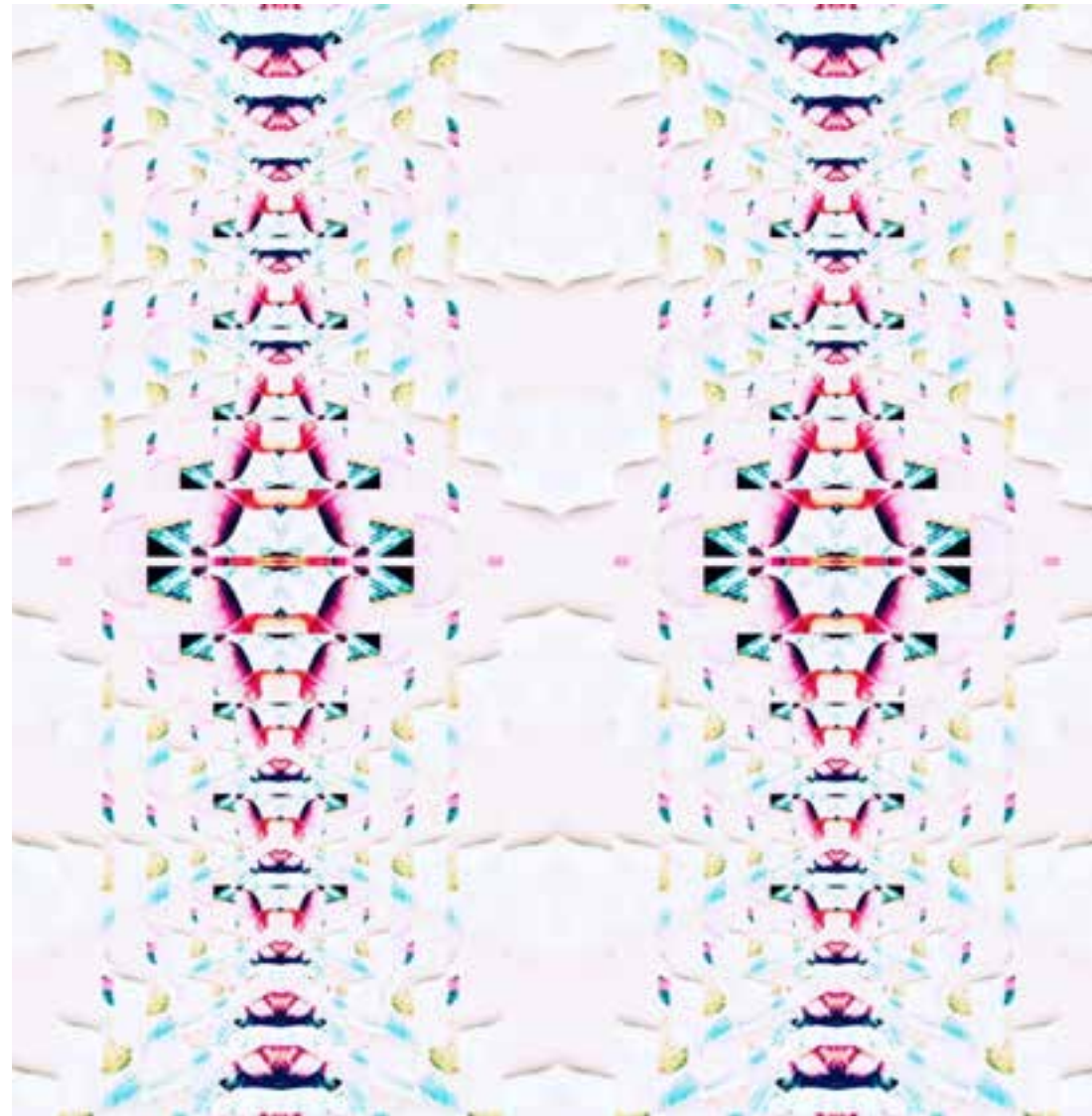
Série M06 - Imagem 04





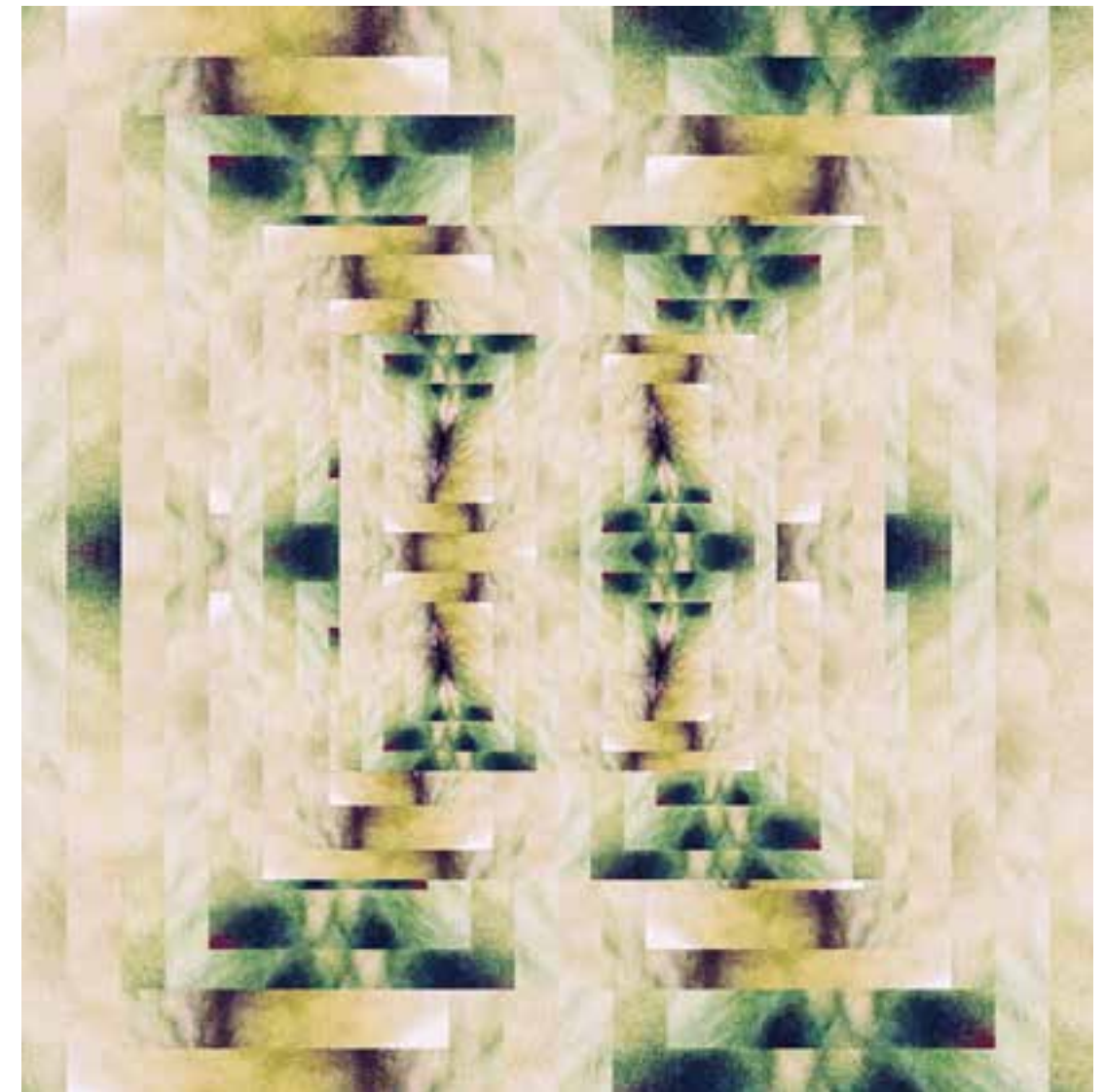
O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRITICA CONTEMPORANEA EM DESENVOLVIMENTO



Série M07 - Imagem 03

Série CU01 - Imagem 05



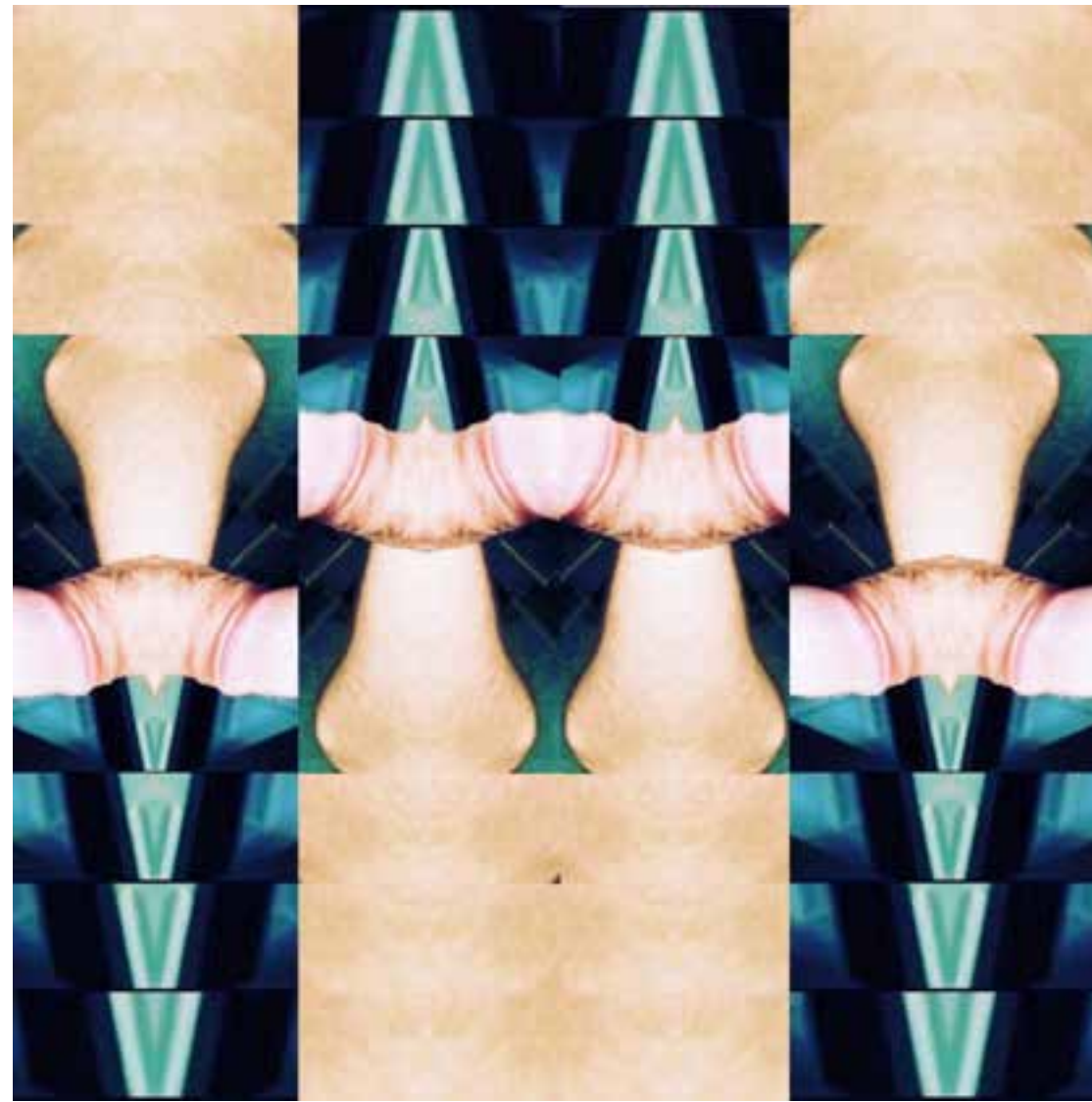
8ª EDIÇÃO



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

CIANTEC
2018



Série M03 - Imagem 04

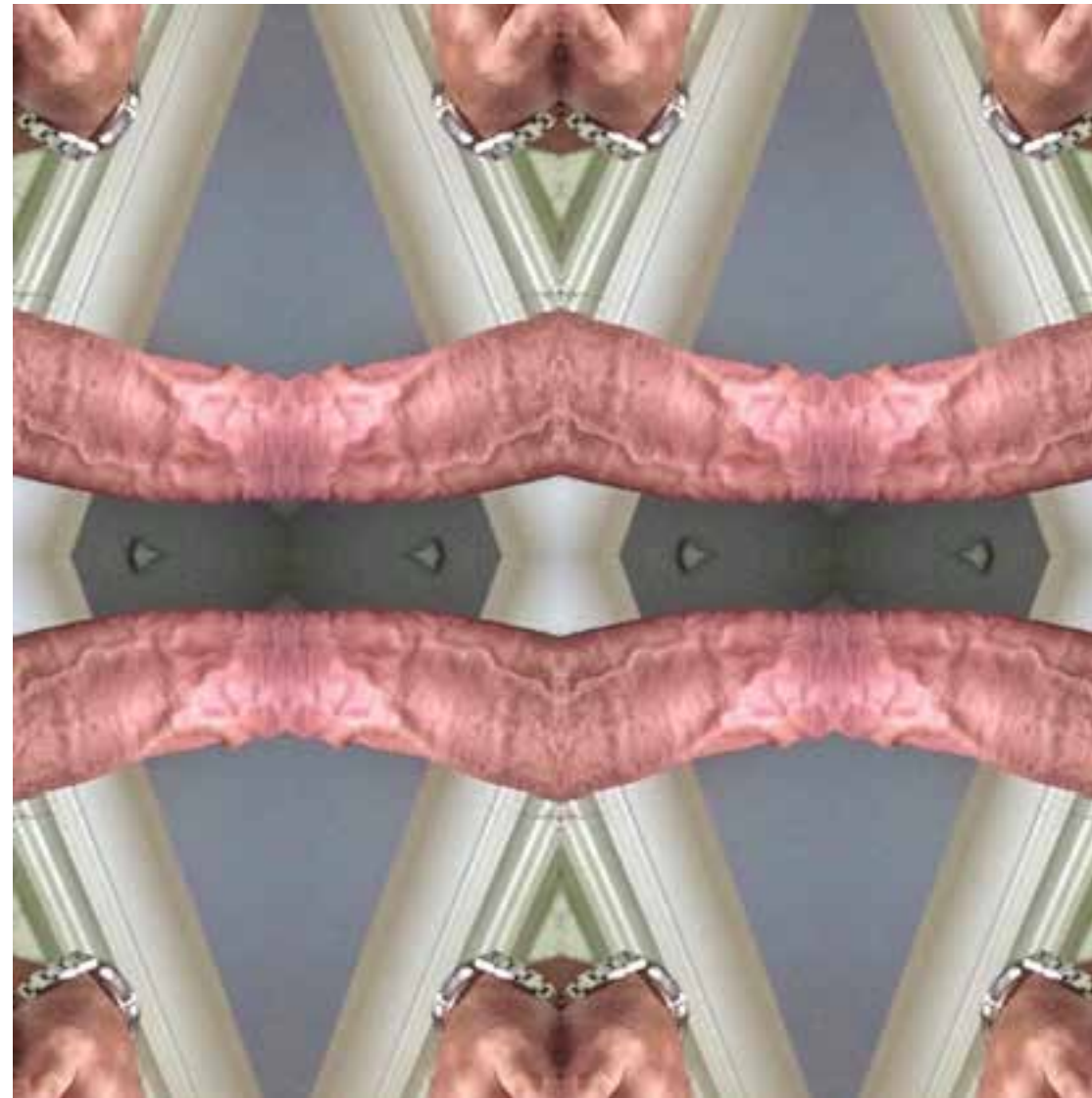
Série M01 - Imagem 07





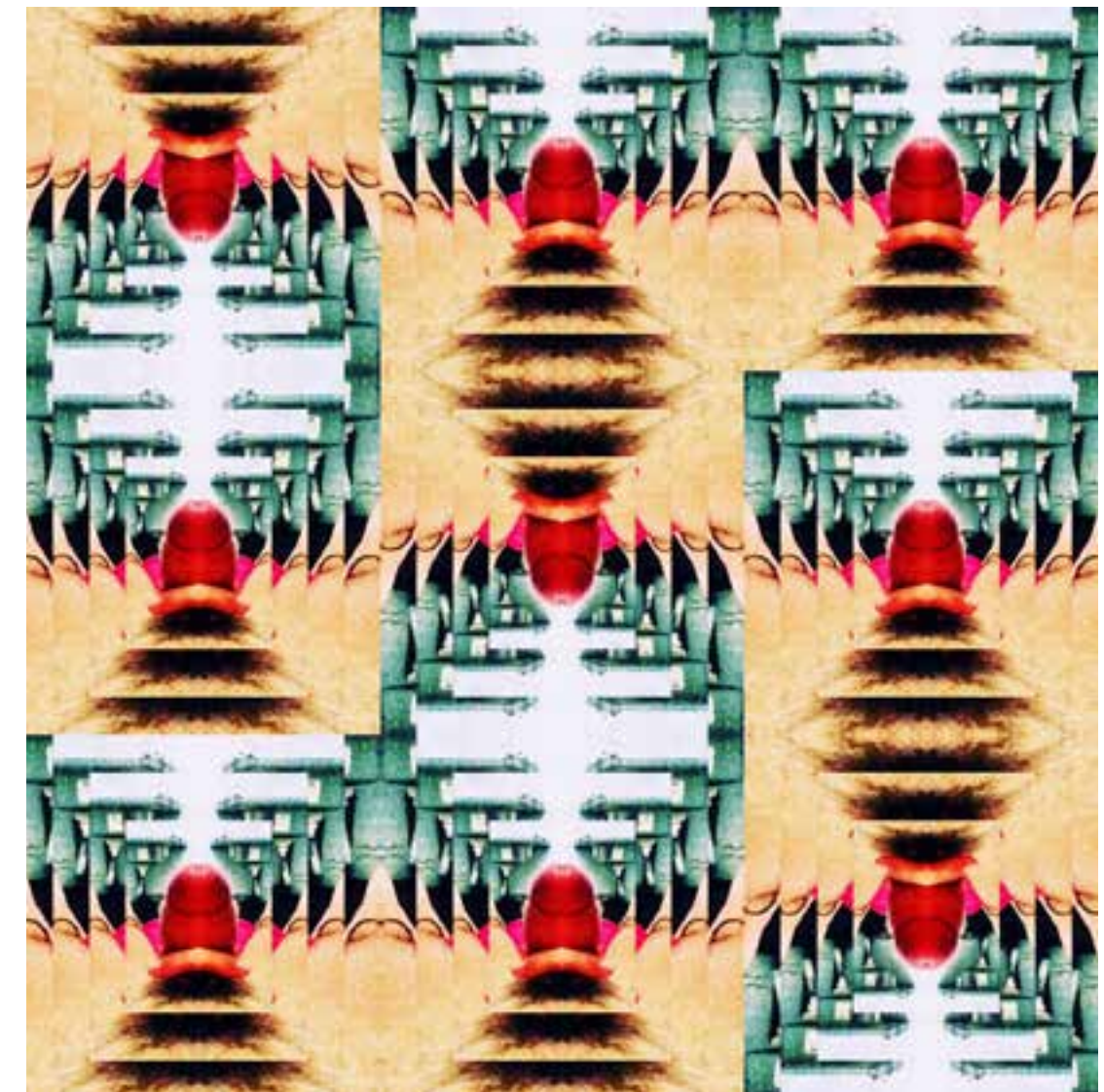
O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO



Série M09 - Imagem 02

Série M04 - Imagem 06





O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

TEATRO COMO TRANSFORMADOR DO MEIO SOCIAL

PRISCILA ZANGANATTO MAFRA / CLEIDE MARIA DOS
SANTOS MUÑOZ / GUILHERME SILVA DO VALE



VÍDEO

RESUMO

Esse artigo é uma das várias sementes que estão brotando e gerando pesquisas desenvolvidas no Grupo de Pesquisa Fio Condutor para Metodologia Ativa. Este em especial descreve resumidamente a trajetória do pesquisador e seu trabalho unindo educação a arte, sobretudo, com o olhar para o levantar paralelismos no discurso e no ato de educar e transformar o homem, em ambas literaturas e exercícios. O trabalho discorre sobre a transdisciplinaridade de dois pensadores que em comum, discutem e tratam o sujeito-homem como agente e proponente de mudanças e de rupturas nos meios em que atuam e que estão intrinsecamente inseridos: político, histórico, social e cultural. Na obra “Pedagogia do Oprimido”, o educador Paulo Freire apresenta e esclarece o meio social a partir do confronto entre os oprimidos com os opressores e problematiza uma maneira de conscientizar as pessoas sobre a sua realidade social. Do outro

lado do tablado está Augusto Boal debatendo e propondo o teatro como intervenção social, teatro este que desde os mais remotos tempos se faz presente na humanidade ora como diversão, ora como fator político da manipulação, ora como crítico social da cidadania, mas sempre presente e atuante. Neste, destaca-se a importância do teatro como ferramenta no ato educacional, portanto, a espinha dorsal do projeto em desenvolvimento que visa relatar através de práticas e experiências pessoais, o teatro com o poder mágico de diminuir a violência, de canalizar a energia num sentido prazeroso, inibindo assim, outros impulsos gratuitos, pois, o estar ator exige vivenciar personagens distintas que o fazem refletir sobre os seus atos para assim ponderar nas suas reações. As considerações serão traçadas a partir do teatro que tira o sujeito de seu lugar como espectador meramente passivo, para transformá-lo em sujeito ativo de sua história, o ator protagonista do meio social em que vive, logo, cidadão pleno em posse de sua autonomia crítica, analítica e reflexiva.

Palavras-chave: Educação; Arte; Transformação.

INTRODUÇÃO - A PROVOCAÇÃO

Quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é ser o opressor. Paulo Freire

O Teatro do Oprimido é o teatro no sentido mais arcaico do termo. Todos os seres humanos são atores - porque atuam - e espectadores - porque observam. Somos todos ‘espectadores’. Augusto Boal

Iniciamos esse justificando por que Freire e Boal são as referências principais desse trabalho e da vida acadêmica do pesquisador participante do Grupo Fio Condutor para Metodologia Ativa.

Mas, que grupo é esse?



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

O Grupo de Pesquisa Fio Condutor para Metodologia Ativa, está vinculado ao CNPQ, e é liderado por duas professoras mediadoras/pesquisadoras (autoras desse) e composto por trinta pesquisadores/as, que foram ou são alunos/as do curso de pedagogia na Faculdade Sumaré. Iniciado em 2017, sem ajuda financeira e no processo de apoiadores. A ideia de “Fio Condutor” veio justamente porque nós, os/as pesquisadores/as, estamos saindo da teoria pesquisada e aprendida em sala de aula, para mostrar que com nosso conhecimento de metodologia ativa, somos e queremos ser os/as protagonistas da educação transformadora.

Somos professoras, autoras deste, que adoramos provocar alunos e alunas para produzirem trabalhos diferenciados e inovadores, assim os/as convidamos para participarem de um grupo para produzir pesquisa diferenciadas com temas que mais lhes inquietavam, e estamos orientando, pois para eles/elas estas serão as primeiras pesquisas realizadas e publicadas.

Entre as escolhas de temas estão sendo produzidas pesquisas relacionadas a:

- apresentação e comparação do uso da tecnologia digital em escolas públicas e particulares que estão desenvolvendo projetos diferenciados e outras que ainda exibem cartazes proibindo o uso de celulares em sala de aula;

- + formação de professores/as, os prazeres, dilemas e desafios, embasados por experiências de profissionais que atuam, atuaram e atuarão na educação;
- + alunos/as e as suas necessidades especiais, justificando que todos somos especiais, todos merecem respeito e atenção;
- + alunos/as ex-refugiados/as chegados no Brasil, realidade que envolvem profissionais, familiares, alunos e novas maneiras de aprender e ensinar;
- + reciclagem de materiais e de ideias, com e para alunos do ensino fundamental I e seus familiares;
- + educação fora da instituição formal, entre leis e atitudes;

- + empoderamento de todos em tudo, discutir e vivenciar a palavra do momento “empoder”, e as diferentes maneiras de trabalhar dentro e fora da sala de aula, a autoestima, os direitos e o respeito.
- + arte e educação, as linguagens artísticas em diferentes situações dentro e fora dos muros da escola na visão de alunos, artistas, profissionais da educação, profissionais de instituições culturais e do público em geral.

Entre outros ainda estão em desenvolvendo nas parcerias com ONG e professores/as de escolas de outros estados e países, justificando que são projetos com pesquisa na teoria e o “nosso olhar” de juventude de renovação, de provocação para a transformação.

Assim estamos passeando em diferentes esferas acadêmicas ou não, para divulgar nossas pesquisas.

Para este congresso provocador que trata, entre outros temas, da Arte Educação Contemporânea, apresentamos recortes de uma das pesquisas desenvolvidas, nomeada Teatro como transformador do meio social, onde pesquisador, aluno do oitavo semestre do curso de pedagogia, embasa seu trabalho nos ensinamentos e as provocações Augusto Boal e Paulo Freire.

O pesquisador, coautor deste, apresenta sua inquietação por uma educação transformadora, assim quando pensa em seu futuro docente projeta um ideal de educação. Uma educação que saia do lugar comum e alce voos imagéticos, provocativos e que empodere o indivíduo, que naquele instante ocupa na sociedade o papel discente, de aluno, de aprendiz, mas, sobretudo de cidadão. Vale pensar que o estar na sala de aula, vai além do prédio físico.

Minha bagagem de vida muito se fundamenta no fazer teatro desde os meus 17 anos de idade (hoje estou com 33) e no perpetuar e professar a fé de que



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

o teatro tem o poder mágico de diminuir a violência, de canalizar a energia num sentido prazeroso, inibindo assim, outros impulsos gratuitos, pois, o estar ator exige vivenciar personagens distintas que o fazem refletir sobre os seus atos para assim ponderar nas suas reações, justifica o pesquisador do projeto apresentado.

Enfatiza o pesquisador futuro pedagogo: A busca pelo etéreo! É esse o fio condutor, não só da minha pesquisa, mas também do meu papel docente.

Participante de diferentes leituras teatrais o pesquisador reconhece Augusto Boal debatendo e propondo o teatro como intervenção social, “Pode ser que o teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas não tenham dúvidas: é um ensaio da revolução!” (Boal)

E no curso de pedagogia conhece a obra “Pedagogia do Oprimido”, onde o educador Paulo Freire apresenta e esclarece o meio social a partir do confronto entre os oprimidos com os opressores e problematiza que a educação tradicional, ao não dar voz aos oprimidos, ajuda a perpetuar as injustiças sociais.

Assim, após realizar o estado da arte, o pesquisador iniciou sua pesquisa com diferentes experiências no e com o teatro, este que desde os mais remotos tempos se faz presente na humanidade ora como diversão, ora como fator político da manipulação, ora como crítico social da cidadania e ora como arte pura, mas sempre presente e atuante.

O PROJETO EM CONSTRUÇÃO

A proposta do grupo Fio Condutor para Metodologia Ativa iniciou-se na pesquisa das doze revoluções de nossa época, de Torres Santomé (2013). Cada tema gerador tem como base principal uma das “revoluções”.

O ponto de partida para essa pesquisa foi a Revolução Estética,

considerando “as distintas manifestações artísticas desempenham um papel tão fundamental, é lógico pensar que o sistema educacional não pode ignorá-las” (Torres Santomé, p.151)

A educação artística nos obriga a aperfeiçoar nossa capacidade de olhar e ler o mundo que nos rodeia; ela nos ensina a estarmos mais alertas às transformações que estão ocorrendo no mundo de hoje; também nos permite estimular a atenção e potencializar nosso sentido crítico, aprender a nos questionar e a duvidar para seguir aprendendo. Falar de arte é se referir à liberdade, ou ao menos ao esforço para encontrar novos estímulos para tentar conquistar a liberdade.

TORRES SANTOMÉ (2013, p. 156)

Para o pesquisador, a semente deste projeto de pesquisa é, sobretudo, o de levantar paralelismos no discurso e no ato de educar e transformar o homem, em ambas literaturas e exercícios.

O teatro instaura a experiência artística multissensorial de encontro com o outro em performance. Nessa experiência, o corpo é lócus de criação ficcional de tempos, espaços e sujeitos distintos de si próprios, por meio do verbal, não verbal e da ação física. BNCC – Base Nacional Comum Curricular (2017)

Para o pesquisador são as “experiências” que discorre sobre a transdisciplinaridade de Boal e Freire que em comum, discutem e tratam o sujeito-homem como agente passível e propositor de mudanças e de rupturas nos meios em que atuam e que estão intrinsecamente inseridos: político, histórico, social e cultural.

Assim, o projeto está convidando alunos e professores a praticarem a experiência de sentir o teatro na posição de protagonistas.

Vivenciando as aulas de Metodologia do Ensino de Arte, o pes-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

quisador, que está desenvolvendo esse projeto, sentiu o quanto muitos alunos não reconhecem a Arte como transformadora cultural e social. Em diferentes momentos, futuros/as pedagogos/as quando questionados/as sobre aonde está a Arte, respondiam que não conheciam nenhum museu, centro cultural, exposição, enfim só reconhecem a Arte em lugares que para muitos deles ainda faz parte de um mundo inacessível. Muitos deles/as não reconheciam nenhuma linguagem artística no bairro que mora ou trabalha. Muitos fazem estágios em escolas que os professores/as desconhecem a importância da arte na formação de cidadãos críticos e ainda veem a arte como um passatempo, uma distração sem motivação. Quando investigados/as se já tinham assistido ou participado de alguma atividade teatral, muitos/as respondiam só o teatrinho na escola. Identificando “o teatrinho da escola” como uma “lição” estudada e não aprendida.

Nossas aulas, das duas professoras que se identificam como mediadoras, dentro e fora da escola, tem como meta principal provocar e despertar a importância do/a futuro/a professor/a em aprender, reconhecer e incentivar a cultura e o papel transformador das diferentes manifestações artísticas.

Assim, o pesquisador neste projeto está acompanhando a experiência de professores/as e alunos/as e convidando-os/as para protagonizarem suas vivências em diferentes jogos teatrais para reconhecer-se como sujeito ativo que podem “revolucionar” suas vidas pessoais e profissionais.

O ponto de partida deste movimento está nos homens mesmos. Mas, como não há homens sem mundo, sem realidade, o movimento parte das relações homens-mundo. Daí que este ponto de partida esteja sempre nos homens no que seu aqui e no seu agora que constituem a situação em que se encontram ora imersos, ora emersos, ora insertados. Freire (1997,p.42)

As relações homens-mundo são relacionadas neste “No teatro do Oprimido, refletimos sobre o passado, ensaiamos sua transformação no presente, para inventarmos o futuro desejado, porque ser cidadão é transformar a realidade e viver é mudar o mundo.” Boal

São diferentes experiências vivenciadas desde traumas na infância pelas agressões verbais e físicas, abandono de pais, morte de familiares não superadas, autoestima baixa, violência doméstica, falta de identidade pessoal e profissional, e também momentos de alegria e/ou de superação.

A proposta é utilizar o método teatral de Boal, onde se reúne exercícios, jogos e técnicas teatrais com experiências pessoais. Segundo Boal, “Atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade: é aquele que o transforma.”

Neste projeto a transformação será a partir do “encontro” nas experiências.

A experiência... requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar, para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontecer, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. Larrosa (2002, p. 24)

O pesquisador, coautor deste, trouxe para esse projeto suas experiências como ator e o olhar para o futuro professor, assim “os exercícios teatrais” tem como objetivo incitar construção e a consciência do corpo político.



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

As professoras/orientadoras da pesquisa acrescentaram a leitura e interpretação das dimensões de Arte que constam na Base Nacional Comum Curricular, onde provocaram o pesquisador a promover a partir da prática teatral, a criação, crítica, estesia, expressão, fruição e expressão com e nos participantes.

Segundo a BNCC (2017):

- + Criação: refere-se ao fazer artístico, quando os sujeitos criam, produzem e constroem. Trata-se de uma atitude intencional e investigativa que confere materialidade estética a sentimentos, ideias, desejos e representações em processos, acontecimentos e produções artísticas individuais ou coletivas. Essa dimensão trata do apreender o que está em jogo durante o fazer artístico, processo permeado por tomadas de decisão, entraves, desafios, conflitos, negociações e inquietações.
- + Crítica: refere-se às impressões que impulsionam os sujeitos em direção a novas compreensões do espaço em que vivem, com base no estabelecimento de relações, por meio do estudo e da pesquisa, entre as diversas experiências e manifestações artísticas e culturais vividas e conhecidas. Essa dimensão articula ação e pensamento propositivos, envolvendo aspectos estéticos, políticos, históricos, filosóficos, sociais, econômicos e culturais.
- + Estesia: refere-se à experiência sensível dos sujeitos em relação ao espaço, ao tempo, ao som, à ação, às imagens, ao próprio corpo e aos diferentes materiais. Essa dimensão articula a sensibilidade e a percepção, tomadas como forma de conhecer a si mesmo, o outro e o mundo. Nela, o corpo em sua totalidade (emoção, percepção, intuição, sensibilidade e intelecto) é o protagonista da experiência.
- + Expressão: refere-se às possibilidades de exteriorizar e manifestar as criações subjetivas por meio de procedimentos artísticos, tanto em âmbito individual quanto coletivo. Essa dimensão

emerge da experiência artística com os elementos constitutivos de cada linguagem, dos seus vocabulários específicos e das suas materialidades.

- + Fruição: refere-se ao deleite, ao prazer, ao estranhamento e à abertura para se sensibilizar durante a participação em práticas artísticas e culturais. Essa dimensão implica disponibilidade dos sujeitos para a relação continuada com produções artísticas e culturais oriundas das mais diversas épocas, lugares e grupos sociais.
- + Reflexão: refere-se ao processo de construir argumentos e ponderações sobre as fruições, as experiências e os processos criativos, artísticos e culturais. É a atitude de perceber, analisar e interpretar as manifestações artísticas e culturais, seja como criador, seja como leitor.

Assim, acreditamos que nesse projeto, o pesquisador poderá desenvolver o fazer artístico, contextualizar aspectos estéticos, políticos, históricos, filosóficos, sociais, econômicos e culturais, envolver o corpo em sua totalidade (emoção, percepção, intuição, sensibilidade e intelecto), promover o/a professor/a e aluno/a como o/a protagonista da experiência artística para se sensibilizar durante a participação, e a atitude de perceber, analisar e interpretar as manifestações artísticas e culturais, como criador e leitor de diferentes experiências.

CONSIDERAÇÕES PARA ESTE

“Atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade: é aquele que o transforma.” Boal

“Ninguém educa ninguém, ninguém se educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo.” Freire



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Ensinar e aprender são verbos muitos utilizados na educação, principalmente dentro das salas de aulas, mas nós, preferimos transformar, essa é a palavra-chave da nossa provocação para nossos alunos, futuros profissionais da educação e pesquisadores/as do grupo Fio Condutor para Metodologia Ativa. Nosso maior compromisso com esse grupo de jovens ansiosos/as, assustados/as, curiosos/as, responsáveis, inquietos/as, descobridores/as é justamente poder ver a esperança no brilho do olhar, dos que vão continuar a transformação com seus alunos de idades, locais e sonhos diferentes.

Nossa realização é poder apresentar o início de uma pesquisa onde Augusto Pinto Boal, uma das grandes figuras do teatro contemporâneo internacional, e Paulo Reglus Neves Freire, o patrono da Educação Brasileira e nosso mentor, se unem para embasar um trabalho, onde o pesquisador provocará alunos/as e professores/as a serem protagonistas das suas histórias e transformar o olhar para Arte na educação.

Finalizamos este com o objetivo do pesquisador: Reitero a importância do teatro como ferramenta no ato educacional, ou seja, a espinha dorsal deste projeto. Não o teatro como formação de atores, mas o teatro como transformadores do meio social em que vivem. O teatro que tira o sujeito de seu lugar como espectador meramente passivo, para transformá-lo em sujeito ativo de sua história, o ator protagonista do meio social em que vive, logo, cidadão pleno em posse de sua autonomia crítica, analítica e reflexiva.”

REFERÊNCIAS

Base Nacional Comum Curricular; Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/> Acesso em 10/09/18.

BOAL, A; Disponível em <http://acervoaugustoboal.com.br/>; Acesso em 10/09/18.

FREIRE, P., Pedagogia do Oprimido, 17ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987

LARROSA, J. B; Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>

TORRES SANTOMÉ, J., Currículo escolar e justiça social: o cavalo e Troia da educação, tradução: Alexandre Salvaterra, revisão técnica: Álvaro Hipolyto, Porto Alegre: Penso.



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

A MATERIALIDADE DA OBRA DE ARTE DIGITAL NO MERCADO DE BENS INTANGÍVEIS

REGINA LARA SILVEIRA MELLO / HUGO RIZOLLI



RESUMO

Estão sendo formados acervos importantes de obras digitais em museus e centros culturais, criados inclusive por bancos, que pretendem lhes atribuir valor de mercado, mensurável em moeda corrente. Essas obras são dependentes de manutenção técnica e constante atualização dos dispositivos digitais que as mantêm em funcionamento. Como comercializar estas novas obras, que começam a entrar no sistema da arte? Nesse contexto, a criatividade do artista não está presente pela materialidade da obra de arte, mas se apresenta decodificada pelo código binário do computador e adaptada aos recursos que o software impõe ao criador. Talvez esse seja o grande desafio contemporâneo de artistas, marchands e colecionadores de arte que possuem a função de se relacionar e atribuir valor, não só como patrimônio cultural, mas como valor mercadológico de obras representadas por experiências dos códigos da arte materializados

no suporte digital.

Palavras-chave: Arte digital; desenho; mercado de arte; processos de criação.

Se o passado nos remete, pela técnica do sfumato, às luzes e sombras de Leonardo da Vinci e as pinceladas vigorosas e turbulentas nos levam ao valor inestimável das obras de Van Gogh, o século XX nos traz conexões inevitáveis da linguagem artística com a máquina, da obra de arte com o os dispositivos digitais.

O computador e o software transcodificam os números em cores, formas e tons, onde a beleza e a profundidade do cálculo tornaram-se perceptíveis aos sentidos. Ampliam-se as possibilidades de imersão corporal em instalações com dispositivos que convidam o público à interatividade, realizando um percurso transitório, em permanente movimentação. Além da diluição das questões autorais, que há muito tem sido tema de debate, conforme apontaram Benjamin e Eco, vem à tona a imaterialidade da obra digital, que se afasta do objeto concreto, do quadro que se pode pegar com as mãos e pendurar na parede visando à contemplação, assim a obra se transforma em luz, superfluida, fugidia e dependente de dispositivos que a sustentem.

Diferente dos afrescos renascentistas e dos “óleo sobre tela” de tantos movimentos artísticos até hoje, que podiam demorar anos para serem finalizados, os próprios dispositivos digitais permitem a reprodução massiva de obras de arte, que se transformam em intangíveis pelos processos que são concebidas e reproduzidas na sociedade contemporânea.

A reprodução massiva de obras de arte não se liga apenas à produção massiva de produtos industriais, mas também à reprodução massiva de posturas e procedimentos humanos. Ignorar esses contextos significa desfazer-se de todos os meios possíveis para determinar a função atual da arte. (BENJAMIM, 1964, p. 133-134).



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Mas o sistema da arte contemporânea e seus artistas mudaram o conceito de valor e as relações de produção da obra de arte, seu processo criativo e de execução, muitas vezes imaterial na sua essência, enfrenta hoje resistências dos mercadores e colecionadores de arte, sustentados pelas engrenagens que constituem seus mercados e interesses.

NOVOS FORMATOS RENOVAM O SISTEMA DA ARTE

Obras públicas de grandes proporções, como os embrulhos que o artista búlgaro Christo Javacheff realiza juntamente com sua esposa, Jeanne-Claude, não podem ser comercializados nos mercados de arte, pois não caberiam num museu ou galeria de arte. O casal escolhe lugares ou edifícios emblemáticos, que são empacotados pela dupla e depois de certo tempo, desembulhados pelos artistas. Desenhos e fotografias das produções são expostos e vendidos no mercado de arte, pois a obra original, pelas suas dimensões e finitude, não pode ser comercializada. São referências de uma obra, fragmentos materializados de um processo vivido, mas que podem orbitar o mercado de arte, por marchands e seus colecionadores, cabendo a esses envolvidos, atribuir valores, importância e possibilidades mercadológicas a esses fragmentos de uma obra de arte contemporânea e seus processos produtivos. Esses desenhos ganham estatuto de obra de arte.

Em seus “empacotamentos” Christo e Jeanne-Claude adentram uma esfera que torna tarefa complexa a atribuição de um valor monetário às suas obras, tanto pelo tamanho quanto pelo caráter provisório que suas produções possuem. O que pode ser comercializado pelo sistema da arte e seus valores, são seus esboços, estudos que antevêm a obra, fotografias ou registros que ficam do processo ou da linguagem materializada no processo artístico.

Estes objetos artísticos apresentam a questão do envolvimento de um lugar, em proporções gigantescas, como no envelopamento do Parlamento Alemão, em 1995 com tecido, onde o ato de embrulhar é a es-

sência da obra, no âmbito da temporalidade e da finitude. Assim como no empacotamento que realizaram nas estruturas da Pont Neuf, em Paris, em 1985, traduzindo o caráter temporário de suas produções. A dupla de artistas referencia a importância da obra de arte no diálogo com a ideia de que as coisas não duram para sempre, que são temporais, finitas, mas o que resta desse processo são os registros dessas experimentações.

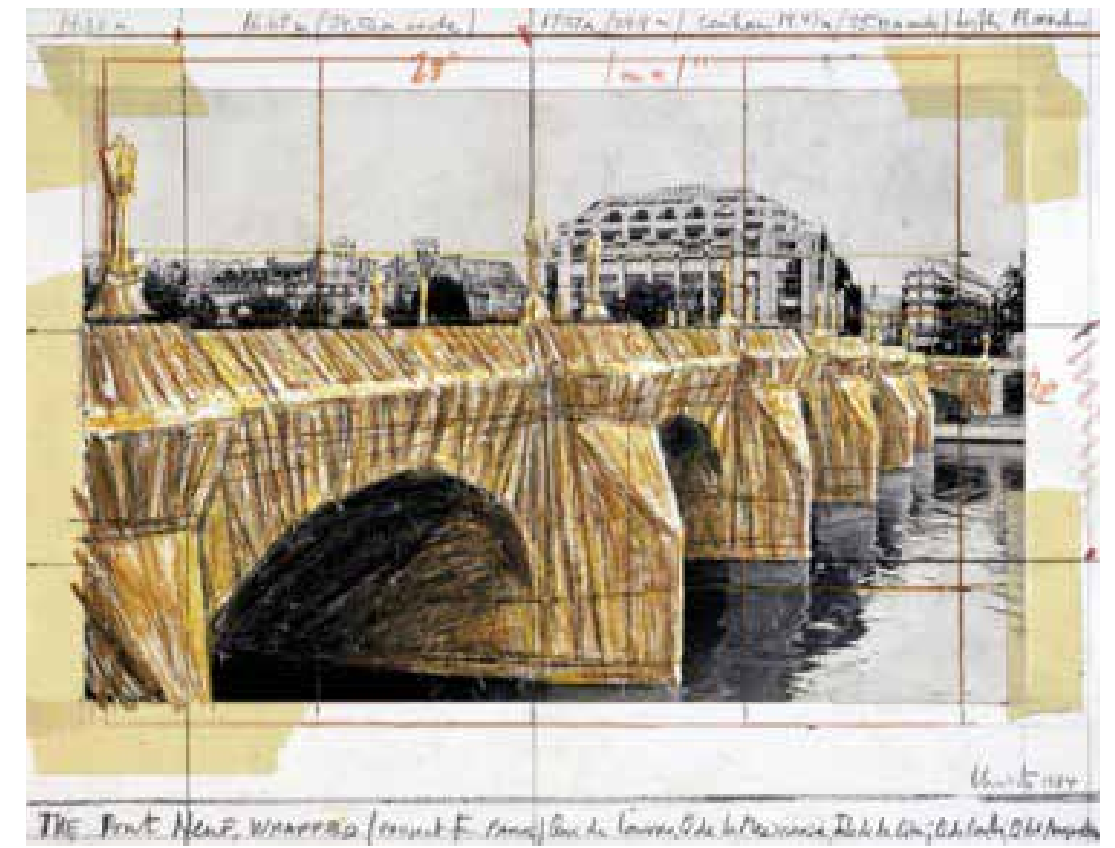


Figura 1 - Desenho da intervenção sobre a Pont Neuf, Paris, Christo Javacheff, 1994

<https://br.pinterest.com/pin/358176976584485032/>
acesso em 16/08/2018

Os esboços e desenhos ganham valorização cultural nesse contexto, passando a orbitar o espaço histórico e museológico nos sistemas da arte.

Em todo o caso, as novas propostas gráficas tendem agora a romper os limites da marginalidade tradicional do desenho, que era vigente ainda até meados do século XX e, em alguns casos, até mesmo para além



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

disso, tornando-se uma prática representativamente central, deixando de ser marginal, no grande papel de obra. (CRISPOLTI, 2004, p. 143).

Fotografias, montagens, vídeos e experimentações em forma de registros desse e de outros processos de criação artísticas contemporâneas já fazem parte de acervos importantes de obras digitais em museus, centros culturais, alguns criados inclusive em bancos, que pretendem lhes atribuir valor de mercado, mensurável em moeda corrente.

No caso das obras digitais, um fator que dificulta a sua comercialização e conservação é a manutenção técnica que uma obra digital necessita para continuar existindo, na constante atualização dos dispositivos que a mantém em funcionamento, já que no alucinado mundo digital, os softwares e seus propagadores ficam obsoletos da noite para o dia. Como comercializar estas novas obras, que começam a entrar no sistema da arte?

Vilém Flusser nos traz que a experiência humana no mundo contemporâneo passa a ser regida por novos códigos e convenções, por linguagens e projetos capazes de reformular nossa percepção, muito além da paisagem e objetos aos quais estamos acostumados. Novas percepções que geram novos desejos de aproximação e posse, repercutindo na valorização da nova obra. Essas aproximações da arte com os meios digitais nos trazem significações e novas referências que a arte pós-tecnologia nos proporciona, pois “os novos meios, da maneira como funcionam hoje, transformam as imagens em verdadeiros modelos de comportamento [...] a fim de transformar as imagens em portadoras e os homens em designers de significados.” (FLUSSER, 2007, p. 159).

QUANTO VALE UMA PINCELADA DE VAN GOGH QUANDO COMPARADA A UM AGRUPAMENTO DE PONTOS COLORIDOS NA TELA DO COMPUTADOR?

O artista norte-americano Laurence Gartel é considerado um

dos precursores da arte digital. Em meados da década de 1980, o artista começa utilizando o computador pessoal como uma ferramenta para explorar novas possibilidades poéticas. Mergulhou sem reservas nos softwares gráficos disponíveis naquele momento e criou com o computador, obras de manipulação de fotografias e surpreendentes colagens digitais, inovadoramente coloridas.

Gartel faz parte de um grupo de artistas que nessa época, começaram a usar computadores nas suas relações com a arte iniciando o processo de encadeamento entre a arte e o sistema digital. Suas obras trazem formas, cores e composições que nos remetem às experimentações dadaístas, onde formas e objetos se agrupam organicamente gerando sentido ou não a uma imagem caótica carregada de signos da história e do mundo contemporâneo, regidos por linguagens capazes de reformular nossa percepção, novos desejos de aproximação e posse, valorizando a nova obra.

Ao transferir a “paleta de cores” e os pincéis para a plataforma virtual, Gartel percorre um caminho inevitável e talvez sem volta, pelas veredas da tecnologia pelas quais o homem contemporâneo está exposto. Obras intangíveis, mas repleta de signos, que o século XX leva aos espaços de museus e galerias de arte trazendo a obra de arte resignificada pelo computador aos meios de consumo e ao mercado de arte. A obra digital pode ser interativa, mas dependente de dispositivos que a ampare e de expectadores que dominem suas possibilidades, modificando a relação arte-expectador da época da obra de arte pré-digital.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

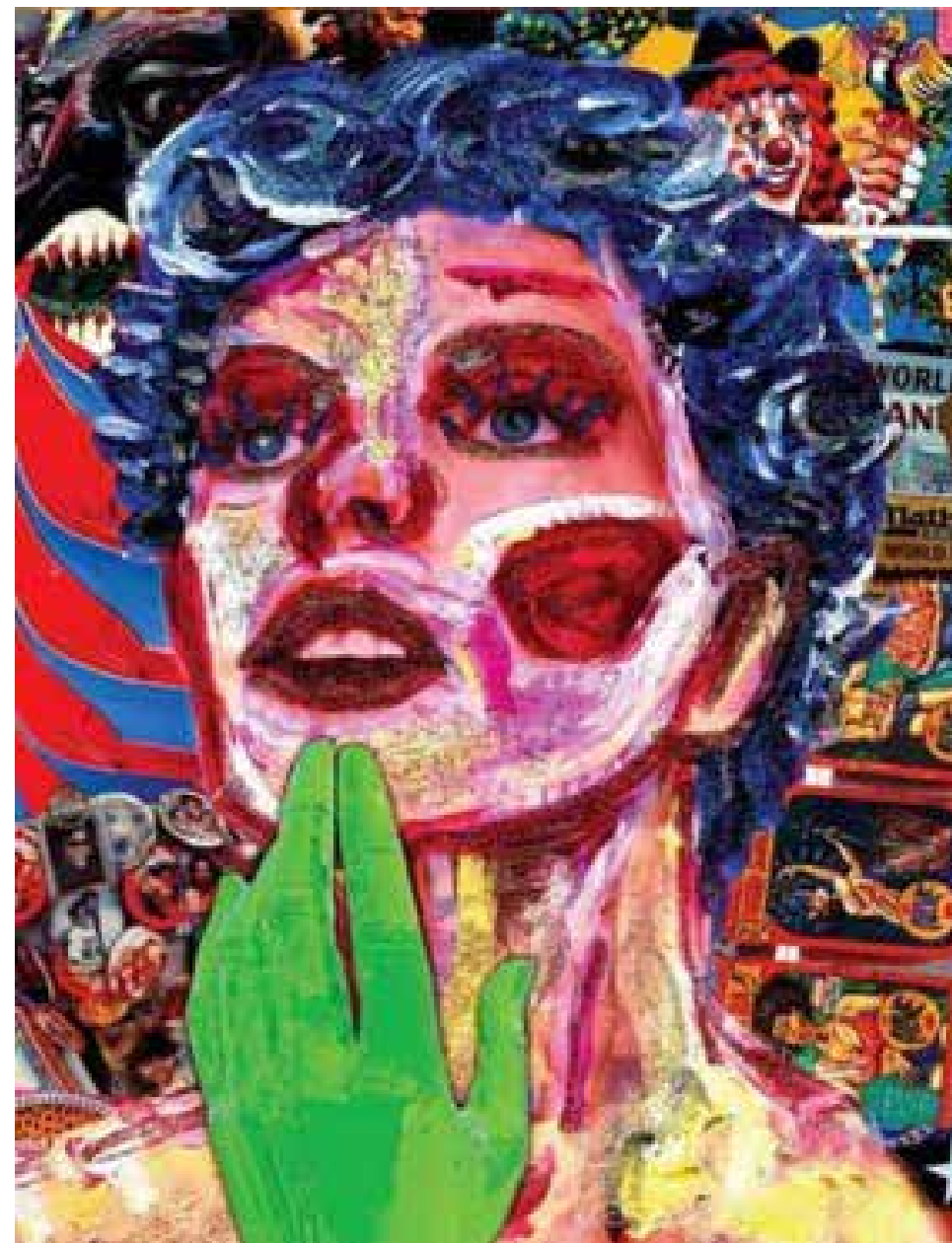


Figura 2 - Clown Cuzin, Laurence Gartel, 2000
Colagem digital feita no Painter e no Photoshop em execução no IntelliStation
Fonte: <http://www.cgw.com/Publications/CGW/2005/Volume-28>
acesso em 22/08/2018

Atualmente, os softwares de manipulação de imagens e linguagens se multiplicam, os dispositivos conversam entre si, as galerias podem ser virtuais. Ainda estamos lidando com as ramificações de todo esse hibridismo da obra de arte digital, e o mercado de arte de certa forma, busca absorver essas possibilidades e consolidá-las na mercancia das artes, buscando uma resposta como se todas as linguagens artísticas convergissem para à criação de uma obra, ou para um único código,

estabelecidas na matriz digital.

Se no Renascimento os nobres e a igreja eram os principais contratantes dos temas e ditavam conceitos da obra de arte a ser executada, limitando a atuação do artista às cores, formas e composições, fazendo com que a obra de arte possuísse amarras pré-estabelecidas, na arte contemporânea, desenhos e os esboços são alçados à condição de obra de arte valorizada e legítima. Tanto quanto as pinturas e esculturas, os desenhos e o percurso criativo dos artistas ganham importância e reconhecimento para os mercadores de arte, conduzindo esboços e desenhos para exposições e leilões. Exposições de desenhos de Picasso e de recortes de Matisse ganharam notoriedade e importância no universo e na mercancia das artes no século XX. Esses embriões criativos são importantes para o mundo da arte e de certa forma, criam rampas de acesso para o reconhecimento da arte digital que se materializa com o surgimento do computador.

Nesse contexto, a criatividade do artista não está presente pela materialidade da obra de arte, mas se apresenta decodificada pelo código binário do computador e da limitação que o software impõe ao criador, mas como vamos nos relacionar com obras digitais num futuro próximo? Como essas obras vão interagir com o público? Se na obra de arte até hoje o contato com a sua materialidade estava restrita às questões de segurança e às faixas que limitam a aproximação no museu, na obra digital, o espectador pode comunicar-se e interagir com a obra, vê-la integral ou parcialmente, por repetidas vezes. A obra de arte digital permite a integração, a vivência e a experimentação de seus processos, destituído de matéria, mas repleto de signos materializados pela interface do software.

CONCLUSÃO

Podemos supor que caberá ao sistema da arte entender que “tal inversão dos vetores de significação caracteriza o funcionamento: sua práxis não visa modificar o mundo concreto, mas o mundo codificado”



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

(FLUSSER, 2011, p. 51). Essas barreiras são mapeadas pelas transformações dos mecanismos da arte contemporânea gerados pelas ressignificações de movimentos e artistas, da tecnologia, dos meios da sociedade de consumo e da sociedade de comunicação, da obra ao espaço da arte referenciada por uma análise crítica dos mercados de arte contemporânea e seus desdobramentos.

Talvez os artistas do futuro sejam programadores como Flusser nos sugere, sejam “novos homens” capazes de manipular símbolos articuláveis por meio de suas práticas, estendendo esse desafio contemporâneo para marchands e colecionadores de arte que possuem a função de se relacionar e atribuir valor não só como patrimônio cultural, mas com valor mercadológico, às obras representadas pelas experiências dos códigos da arte materializados no suporte digital.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. São Paulo: L&PM Editores, 2013.
- CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea – uma introdução. São Paulo. Martins Fontes, 2005.
- CRISPOLTI, Enrico. Como estudar a arte contemporânea. Lisboa. Editorial Estampa, 2004.
- FLUSSER, Vilém. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FLUSSER, Vilém. Pós-história: Vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011.



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

ALGO AVIVA: O PROCESSO CRIATIVO E A IMAGINAÇÃO ATRAVÉS DE UMA EXPERIÊNCIA DO ELEMENTO ÁGUA.

RODRIGO SEIXAS PINTO

 **VÍDEO**

RESUMO

No presente artigo é discutida a minha produção artística centrada em uma obra, “Dissimulações”, relacionando com narrativas-lembranças da infância, reflexões, a obra “Coleta da neblina” de Brígida Baltar e “Acceptance” de Bill Viola. Para tanto é abordada a imagem da matéria água e a sua experiência como potencializadora da imaginação do poeta sonhador trazendo interconexões com a solidão infantil e devaneios. Dessa forma, é refletido sobre a imensidão interligada ao processo de criação artística contemporâneo abordando conceitos trazidos pelo pensamento

do filósofo Gaston Bachelard como: imagem da matéria, solidão, devaneio, imenso e imensidão.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; água; experiência; imensidão; imagem.

“O mundo é grande, mas em nós ele é profundo como o mar.” Rilke

Este artigo terá como guia uma ação que fora filmada no mar que fez parte da obra de minha autoria: Dissimulações (2017). A obra é composta por um vídeo de uma ação (ver figura 1, 2 e 3) em que eu me encontro flutuando no mar segurando uma caixa de cerâmica, que têm a forma de uma caixa comum de papelão e é também de minha autoria (detalhe na figura 2). A ação então consistia em flutuar, afundar, resistir e se perder na maré.

No vídeo, não se pode concluir o local que fora filmado (pois não existem referências, somente a linha do horizonte). Para a ação existiram algumas exigências: o local seguia o critério de ser dividido entre as águas mansas da Baía de Todos os Santos e as águas turbulentas da costa de Salvador; que fosse apontado para o leste em direção ao Oceano Atlântico refletindo sobre o imenso mar e o corpo se perdendo no horizonte; a câmera posicionada ao longe deveria conseguir o máximo possível me equiparar com o nível do horizonte, onde meu corpo se fundiria com esse lugar impossível que nos imensa (conceito que será discutido posteriormente); o som do vídeo é constituído pelos sons de dentro d’água; os cortes da filmagem por vezes são feitos pela maré que leva o corpo e perdemos-lo de vista na imensidão, o que podemos refletir sobre a instabilidade de viver. Estes são alguns recursos técnicos e pensamentos que conduziram a experiência em questão.

As caixas do vídeo se alternam entre uma pintada de branco e outra cerâmica em ponto de biscoito refletindo sobre uma que guardava as intimidades e outra maquiada. A caixa de cerâmica que fora exposta



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

se tornava uma chave para acessar e estabelecer conexões com o vídeo, apresentando um objeto (estático) e a televisão que apresentava uma ação (dinâmica), podendo-se fazer relações com a percepção que temos da terra em relação ao mar, o corpo flutuando, o horizonte e o desconhecido. Ambos suscitam imagens de movimento ou de estática



Figura 1 Frame do vídeo que compôs a obra "Dissimulações", 2017.
Fonte: o autor



Figura 2 "Dissimulações", vídeo e caixa de cerâmica (25x17x15cm), Galeria Cañizares, exposição "ENTREMEIOS: desdobramentos do tempo e da terra", 2017. Fotografia: Renata Voss

REFLEXÕES ABAIXO D'ÁGUA

A experiência de me colocar exatamente onde estive há muitos anos atrás (quando ainda era criança), encostado em um banco que fazia fronteira a uma parede fria e que, no entanto, me causava um estranho calor diante da visão de meus irmãos brincando na piscina, me despertara para repensar meu processo criativo e como a água está imbricado nele.

Logo vendo aquela alegria de brincar dentro da água, não pude resistir muito tempo, minha vontade sempre foi a de mergulhar, mergulhar tão fundo para ninguém me encontrar e as narrativas que imaginava distraído enquanto os outros se ocupavam de brincar de "Marco Polo", eram interessantes demais para passar despercebidas na minha imensidão íntima (ou solidão de criança).

As águas sempre estiveram de uma forma quase visceral em minha vida: quase me afogara duas vezes. Hoje, percebo que o olhar através da matéria água, dentro do processo criativo, inventa realidades como num salto no mar, uma água turva ou uma percepção da imensidão, assim conhece-se um desconhecido. Podemos esclarecer através das palavras de Gaston Bachelard (1978, p. 317):

De fato, o devaneio é um estado inteiramente constituído desde o momento inicial. Quase não o vemos começar e no entanto começa sempre da mesma maneira. Ele foge do objeto próximo e logo está longe além, no espaço do além."[...]”No caminho do devaneio da imensidão, o verdadeiro produto é a consciência dessa ampliação. Sentimo-nos promovidos à dignidade do ser que admira. Desde então, nessa meditação, não somos «atirados no mundo», já que abrimos de alguma maneira o mundo num ultrapassar do mundo tal como ele é, tal como era antes do nosso sonho. Mas se estamos conscientes do nosso ser fraco — pela própria ação de uma dialética brutal — toma-



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

mos consciência da grandeza. Somos entregues então a uma atividade natural de nosso ser imensificante.

A imensidão está em nós. Está presa a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que volta de novo na solidão. Quando estamos imóveis, estamos além; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranqüilo.

Dessa forma, parece-nos importante o fato de que a solidão é um dos fatores operantes para a imensidão íntima. Ainda me lembro quando aos dezesseis anos, tive a oportunidade de me aventurar ao mar num barco a vela (um “dingue” medindo 13 pés, no qual somente cabiam três pessoas) desbravando a Baía de Todos os Santos. Me espantava ao aproximar de navios cargueiros o quanto éramos pequenos em relação àqueles. No entanto, a imagem que ficara marcada em mim e que pareço carregá-la comigo até o momento em que eu deságue no horizonte, foi a de me atirar no meio do canal onde esses navios se deslocam na baía, da qual nem se cogita a profundidade. Assim me percebi envolto noutra forma de água turva, uma água do desespero, e assim recorri à superfície, exasperado e com os pulmões agitados como quem vê a verdade de perto, a verdade de apenas uma realidade, naquele caso, a minha, particular e íntima. Bachelard reflete sobre essa ventura do mar refletindo sobre a imagem da matéria água:

Na verdade, o salto no mar reaviva, mais que qualquer outro acontecimento físico, os ecos de uma iniciação perigosa, de uma iniciação hostil. É a única imagem exata, razoável, a única imagem que se pode viver, do salto no desconhecido. Não existem outros saltos reais que sejam saltos “no desconhecido”. O

salto no desconhecido é um salto na água. (BACHELARD, 2013, p.172)

O autor afirma então a importância psicológica dessa imagem, a qual é a prova evidente através de uma experiência real, e assim remete ao elemento real dessas imagens, especificamente aqui, a água. Dessa forma Bachelard, destaca que podemos perceber qual peso psicológico, a partir de uma locução tão desgastada como “um salto no desconhecido”, pode receber a matéria elementar quando uma imaginação material devolve-a ao seu elemento.

Observa Dewey (2010) que, a experiência vivida é incipiente, pois não há um desequilíbrio entre o que pensamos, desejamos e obtemos havendo essa dispersão e distração não compondo uma experiência singular. Dewey afirma que para se ter uma experiência singular é necessário que o material vivenciado culmine em uma consecução, um desfecho:

A experiência, nesse sentido vital, define-se pelas situações e episódios a que nos referimos espontaneamente como “experiências reais” – aquelas coisas de que dizemos, ao recordá-las: “isso é que foi experiência.” Pode ter sido algo de tremenda importância – uma briga com alguém que um dia foi íntimo, uma catástrofe enfim evitada por um triz. (Dewey, 2010, p. 110)

Dessa forma o pensamento de Dewey consiste em observar a experiência que destrilha do corriqueiro e nos põe em um fluxo que vai de algo para algo fazendo-nos aperceber do acontecido como algo “real”, algo que de fato aconteceu saindo do automatismo vivido ou como prefere o autor, a experiência vivida, neste caso incipiente.

Diria até que a experiência “singular” a qual se refere cria um marco, o qual podemos acessar facilmente quando e onde, podemos assimilar a algo como Bachelard comenta que encontramos no devaneio a “solidão primeira” se referindo a infância. Assim, nos referenciamos ou



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

nos perdemos de acordo com o devaneio dentro da nossa própria história, de tal sorte que podemos rememorar casos de nossa solidão infantil e trazer a superfície experiências que se fizeram “reais” em nós.

Para fazer-se fio condutor da imaginação elementar deve-se então se atirar, escutar, perceber as ínfimas nuances de sons ou da matéria que se apresentam para nós, no intuito de amplificar o peso psicológico que as imagens, as quais podem ser encontradas nos elementos, têm para nós. Bachelard observa sobre esses movimentos:

Dois grandes movimentos do imaginário nascem perto dos objetos: todos os corpos da natureza produzem gigantes e anões, o rumor das ondas enche a imensidade do céu ou o interior de uma concha. São esses dois movimentos que a imaginação viva deve viver. Ela ouve apenas as vozes que se aproximam ou as vozes que se afastam. Quem escuta as coisas sabe bem que elas vão falar demasiado forte ou demasiado suavemente. É preciso empenhar-se em ouvi-las. (BACHELARD, 2013, p.201)

Deste modo, compreendo que dentro do meu processo de criação, essas imagens do elemento água simbolizam e potencializam formas de operar e significar novas realidades para as matérias que transfiguro em objetos intimamente meus, no sentido de que nascem do meu universo. Para tanto, tento estar atento a esses movimentos que é exigido à uma imaginação viva e ouvir o meu próprio mergulho.

Observo semelhanças na obra de Brígida Baltar, “A coleta da Neblina” (1998-2005), desenvolvida em seu projeto “Umidades” realizada a partir de excursões à Serra das Araras ou à Serra dos Órgãos, no Rio de Janeiro, onde a artista se propôs nesta obra a coletar em recipientes de vidro a neblina.

Para o crítico Moacir dos Anjos (2018), nessas coletas “a artista

explora a memória e a afetividade geradas no evento, como as lembranças de odores, da temperatura, dos sons e mesmo de sentimentos, como prazer, medo ou melancolia”.

Ao perceber a densidade da Neblina, importante frisar a relação com o meu trabalho já que a mesma também é composta de água, logo imaginamos o corpo da artista se perdendo enovelado pela brancura dessa neblina, talvez até queiramos que ele se perca, desejamos vê-la se perdendo. Como não remetermos a vontade de criança de se perder envolto desses mundos fantásticos?

A neblina é composta de água, e nesse contato fantástico do imenso descortinamos a imensidão do mundo, o medo de se perder dentro da neblina com o inesperado ali ao lado, o desconhecido, “um salto no mar” como Bachelard descreve através da imagem que o elemento água materializa para nós, pois o salto no desconhecido só o é verdadeiramente materializado e constatado por nós como o salto na água. No entanto, o prazer em se perder, o qual podemos constatar com as brincadeiras da infância, pode desvendar mistérios e encantos dentro da experiência.

Este prazer pude constatar em minha obra quando no decorrer da ação dentro do mar me ocorrera uma crise de riso, o que me fez perceber o mar de uma forma inteiramente naquele momento, eu ali me perdendo na sua correnteza sem me preocupar, pois me sentia acalentado. E naquele momento senti algo como Dewey (2010) fala que não temos uma experiência singular, pois na experiência vivida e, portanto, incipiente, como o autor fala: “Há distração e dispersão; o que observamos e o que pensamos, o que desejamos e o que obtemos, discordam entre si.” (p. 109).

Retomando a obra de Brígida Baltar, a qual é voltada a um mundo das fábulas, a ação contém ainda, as roupas confeccionadas e os coletores, que transitam entre o real e o simbólico. Dessa forma, poderíamos fazer a conexão na minha obra com a roupa de mergulho e a caixa que fora produzida para a ação. Estes objetos funcionam para com o



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

compromisso do devaneio e catalisadores de uma imensidão íntima. Sendo assim, como parte das obras são realizadas e vividas na experiência do artista, para quem observa é suscitado a imaginação e como nos lembra Bachelard (1978, p. 253) comentando sobre a infinidade da dimensão íntima: “Nunca a imaginação chega a dizer: é só aquilo. Há sempre mais que aquilo. Como já dissemos muitas vezes, a imagem da imaginação não está submetida a uma verificação pela realidade”.

Portanto a imensidão íntima e poética através de um devaneio pode acionar imagens somente percebidas em um mergulho de uma verificação, porém essa se desvia do que é instituída pela realidade, já que a mesma é vasta como o horizonte. O trabalho de Brígida fala de uma imensidão com o corpo se perdendo em uma neblina, a obra “Dissimulações” mostra um corpo sendo arrastado pela imensidão do horizonte e a obra de Bill Viola que será apresentada é refletida em um tempo que a imensidão é apresentada através do surgimento e desaparecimento de um corpo na escuridão.

ENTRE A SUPERFÍCIE

No capítulo da “Água violenta” Bachelard (2013, p. 174) nos fala, onde a figura do nadador diz: “[...]o mundo é a minha vontade, o mundo é a minha provocação. Sou eu que agito o mar”. Essa figura do poeta das águas violentas, desafiador do imenso que vive entre fadigas, exaustão e êxito (felicidade) podem mostrar um esquema de façanha e coragem relacionados a obra que vou adentrar agora se levados em conta os elementos da vida objetiva (reforço aqui novamente o elemento água) que simbolizam a vida íntima. Afinal o que é a vida? Se não, nadar contra a correnteza enfrentando as ondas de vagas cortando nosso corpo, e quando vencemos o mar mais uma vez, ainda com o corpo agitado no frio termos um pequeno momento de felicidade ou êxito.

A essa figura do nadador podemos associar alguns aspectos na obra de Bill Viola “Acceptance” (2008). O artista utiliza-se da água en-

quanto catalisador de emoções, talvez até num sentido de purificação. Uma pessoa surge do imenso escuro no vídeo e vai ganhando forma ao passo que se aproxima da câmera. A água está presente ali não como um horizonte que faz o sujeito se perder, mas como um véu que divide o espectador e a pessoa filmada, Weba Garretson – atriz presente em diversos outros trabalhos do artista. O que está além, seja no horizonte do meu vídeo, na neblina de Brígida ou na cortina de água de Viola, assim como a imensidão que nos coloca além-mundo, parece-nos sempre instigante e nos remete a muitos lugares através da imaginação material. A água, portanto, em todas os vídeos aqui expostos, se torna um elemento edificante de imagens, lembranças, de “saltos no desconhecido” e, sobretudo, de contatos com a imensidão nos levando ao devaneio.

Ao entrar em contato com a água, a pessoa filmada se revela em sentimentos, emoções de tristeza, dor, medo, felicidade, e ao fim emite um riso voltando a se por debaixo da água de costas e voltando de onde saíra da solidão do escuro. A percepção da fragilidade perante o imenso mundo é também, uma característica do sentimento da imensidão, ao cercar-nos diante da grandeza do mundo atualizamos a imagem da imensidão em nós. No caso do vídeo de Viola, o imenso é simbolizado pela escuridão e a imaginação material se dá através do mesmo elemento que os outros vídeos apresentaram; a água. E os humores que o sujeito apresenta, entre tristezas, dores e pequenos momentos de felicidade podem ser assimilados a nossa existência de flutuar e àquela figura do “nadador” quando em ínfimos momentos somos purificados em momentos por jatos de emoções.

Podemos comparar a escuridão nesta obra com o horizonte em minha ação, ambos têm a potência de fazer nos perdermos e ao mesmo tempo suscita uma grandeza e, por não conseguirmos dominar o imenso, é através do desamparo de um devaneio que iremos retomar as nossas solidões de poeta e sonhador:

A imensidão é, poderíamos dizer, uma categoria filo-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

sófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio se alimenta de espetáculos variados, mas por uma espécie de inclinação inata contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular, que o devaneio põe o sonhador fora do mundo mais próximo, diante de um mundo que traz a marca do infinito. (BACHELARD, 1978, p. 316)

Nas obras contemporâneas, ao exemplo do vídeo de Bill, a água ou os líquidos surgem não só como tema através de uma imagem de representação, mas como material gerador da obra e, portanto participante.

Hugo Fortes (2006, p. 23) em sua tese refletindo sobre a pureza da água e o contato com ela, comenta que: “O sentido da purificação presente na água supera os limites dos ritos culturais. Ele tem sua origem no próprio contato fenomenológico com a água e as projeções do ideal de pureza existente no homem”. E logo conclui versando sobre as imagens da matéria que tanto fora discutido aqui com o pensamento de Bachelard:

[...] A imaginação material da pureza da água, localiza-se em sua própria essência e, segundo Bachelard, independe da transmissão de “formas” culturais, mas nasce da vivência direta do homem com a matéria (FORTES, 2006, p.23)

Sendo assim, reparo através da imaginação material da água e da ação que propus, que o instante já em que flutuo para mim é água viva, mostra-se apenas um corpo na superfície, mas o que está na profundidade, abaixo, é a inconsistência, que não fazemos presente. Flutuo inidentificável, seguindo a densidade da água, por vezes venço-a, por ora, água.

Lemos muitas coisas sobre memórias, lembranças, imagens, tem a potência de te levar a outros momentos, outras situações, pois

como Bergson (1999, p. 04) afirma: “A matéria, para nós, é um conjunto de “imagens” [...] algo entre a ‘coisa’ e a ‘representação’”. E nesses intervalos de imagens, tomando a liberdade de unir os pensamentos discutidos neste artigo, situamos as nossas experiências primeiras, ou que nos marcaram, tornando-as para nós reais.

REFLEXÕES DA SUPERFÍCIE

Essas narrativas que foram estabelecidas até o momento, falam de algo muito íntimo e particular, de fato para mim aconteciam em atos totalmente particulares e fechados a um universo meu e da água; o que o meu olhar semi-serrilhado enxerga, a água turva, as narrativas destorcidas segundo meus devaneios, se perder na correnteza e etc. A flutuação se tornara para mim uma percepção muito importante dentro do meu processo criativo, a água e a sua infinita possibilidade de metáforas me fazem ser no mundo e assim me têm sustentado me perdendo em devaneios e no horizonte, até onde meu olhar pode ir, no instante já.

Essa narrativa-lembrança, digo assim, pois é sabido que ao contá-la, já se trata de uma narrativa selecionada. Para Nietzsche (2005, p.73) “é possível viver, e mesmo ser feliz, quase sem qualquer lembrança; mas é absolutamente impossível viver sem esquecimento”. Nesse sentido, o que é contado aqui é algo que sofrera esquecimentos, de tal modo que, o que apresento é apenas um fragmento selecionado, nosso fragmento.

No entanto o enfoque do que discutimos aqui, é que podemos relacionar a essas narrativa e obras numa aproximação do objetivo de Bachelard em “A água e os sonhos” (2013), quando tento localizar em meu processo criativo a substância das “imagens poéticas” e como as penso através do elemento ou da imaginação elementar. Bachelard (1978) acredita que podemos encontrar as imagens poéticas em devaneios que nos remetem a infância e, observa que a criança materializa os sonhos organicamente, ao exemplo do que o livro em questão trata; a água: “Uma



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

coisa é certa, em todo caso: o devaneio na criança é um devaneio materialista. A criança é um materialista nato. Seus primeiros sonhos são os sonhos das substâncias orgânicas.” (BACHELARD, 2013, p.9)

Nesta fase sistemática do autor dos elementos, é elaborada uma fenomenologia da esperança de ver com um novo olhar as imagens fielmente amadas, em sua memória, caracterizando o Bachelard noturno e que, a imaginação é posta em seu lugar, no primeiro lugar, como princípio de excitação direta do dever psíquico. No entanto, ele irá retomar mais tarde esses devaneios que nos remetem a um tempo de uma solidão primeira, a solidão da criança como na “Poética do devaneio” (1996, p. 93) discorre:

Mas o devaneio não conta histórias. Ou, pelo menos, há devaneios tão profundos, devaneios que nos ajudam a descer tão profundamente em nós mesmos que nos desembaraçam da nossa história. Libertam-nos do nosso nome. Devolvem-nos, essas solidões de hoje, às solidões primeiras. Essas solidões primeiras, essas solidões de criança, deixam em certas almas marcas indelévels. Toda a vida é sensibilizada para o devaneio poético, para um devaneio que sabe o preço da solidão. A infância conhece a infelicidade pelos homens. Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas. Como não sentir que há comunicação entre a nossa solidão de sonhador e as solidões da infância? E não é à toa que, num devaneio tranqüilo, seguimos muitas vezes a inclinação que nos restituí às nossas solidões de infância.

Sendo assim, podemos através de um devaneio reencontrar essas inclinações da solidão de infância e perceber uma comunicação da ventura do poeta e a solidão de sonhador.

Comenta o autor, que existem as imagens diretas da matéria, um dos seus objetivos neste livro é mostrá-las: “Essas imagens da matéria, nós as sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas perecíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies. Elas têm um peso, são um coração.” (BACHELARD, 2013 p.2)

Bachelard (2013, p. 02) tenta empreender o caminho de investigar as imagens que se ocultam na raiz da força imaginante: “No fundo da matéria cresce uma vegetação obscura; na noite da matéria florescem flores negras. Elas já têm seu veludo e a fórmula de seu perfume.”. De tal sorte, me propus também a ir além da matéria investigando o que está por trás, a força imaginante possibilitada através da experiência elementar.

Clarice Lispector (1998) procura entender a solidão e seu estar no mundo também para entender o que está por trás refletindo sobre o tempo escorregadio, mas que se fixa paradoxalmente numa prosa fluida como água viva por vezes procurando a palavra primeira. Ao passo em que eu, procuro entender momentos de solidão simbolizados por imagens originadas na água, que ardem na superfície da vida e do real provocando devaneios que nos desfixam do tempo e nos remetem as imagens primeiras. Revela Clarice Lispector (1998, p. 31):

O que mais me emociona é que o que não vejo contudo existe. Porque então tenho aos meus pés todo um mundo desconhecido que existe pleno e cheio de rica saliva. A verdade está em alguma parte: mas inútil pensar. Não a descobrirei e no entanto vivo dela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, acredito que exista então, entre a experiência, o olhar, os objetos e os conceitos discutidos aqui através do pensamento de Ba-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

chelard, um espaço de interpretação e de afetividade, que se encontra no acontecimento da experiência, e essa é geradora de uma imagem, a qual se dá a sua intensidade de acordo com a relação obtida diante da obra. De tal forma, que somos levados a outros lugares, como o além mundo, a infância, o deslocamento da nossa própria história, em suma temos contato com a imensidão.

Sendo assim, pudemos perceber que para o poeta imaginante a natureza pode-nos fornecer imagens advindas da matéria elementar, imagens poéticas, devaneios através do imenso que nos imergem numa pequenez infantil, numa solidez imensa e em um imaginar profundo.

A pesquisa que apresentei continuará, o “salto no mar” se aviva ainda mais, o processo criativo prossegue sendo refletido a partir da produção e da experiência, o meu corpo continua a se perder na imensidão juntamente com o horizonte, embora, contudo, as solidões sejam compartilhadas.

REFERÊNCIAS

A Coleta da Neblina. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra63086/a-coleta-da-neblina>>. Acesso em: 05 de Jun. 2018. Verbete da Enciclopédia.

BACHELARD, Gaston. A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço / Gaston Bachelard; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: editora Abril Cultural, 1978. (Os pensadores)

BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. Tradução; Antônio de Pádua Danesi, São Paulo: editora Martins Fontes, 1996.

BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução Antônio de Pádua Danesi, 2 edição, editora WMF Martins Fontes, São Paulo, 2013 (Biblioteca do pensamento Moderno).

DEWEY, John. Arte como experiência. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo:

Martins Fontes – selo Martins, 2010.

FORTES JUNIOR, Hugo Fernando Salinas. Poéticas líquidas: a água na arte contemporânea. 2006. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. doi:10.11606/T.27.2006.tde-13082009-155421. Acesso em: 2018-06-06.

LISPECTOR, C. Água viva. Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. Escritos sobre história. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

FORMAÇÃO PARA GESTÃO DE ORGANIZAÇÕES CULTURAIS E ARTÍSTICAS: ENTRE OBSTÁCULOS E DESAFIOS

ROMERO DE ALBUQUERQUE MARANHÃO / NORBERTO STORI

 **VÍDEO**

RESUMO

Em boa parte do território brasileiro há uma escassez de gestores para as organizações culturais e artísticas. Tal problema é acarretado, em parte, pela deficiência na formação dos gestores e, também, dos artistas, bem como pelas dificuldades em formar profissionais numa lógica interdisciplinar. Neste contexto, esta pesquisa exploratória e explicativa visa discutir os obstáculos e os desafios a serem enfrentados pelos gestores e pelos artistas para a inserção no mercado de trabalho, a partir

de uma revisão bibliográfica, documental e entrevistas com acadêmicos, gestores e artistas. Os resultados preliminares apontam que a oferta de ensino de administração e de artes no Brasil é ampla. Contudo, na área de administração, seu foco na maioria das vezes é formar pessoas capacitadas para ocupar cargos de gestão como funcionários em áreas de conhecimento mais voltadas a atender às necessidades de grandes organizações. E na área de artes, qualificar profissionais que possam se expressar nas diversas linguagens artísticas. Desta forma, há uma carência de cursos que contemplem conhecimentos de gestão, produção cultural e arte para contribuir na formação de profissionais de carreiras artísticas e gestores. Conclui-se que os conhecimentos de produção e gestão de organizações culturais e artísticas, por também contribuírem com a noção de “organização” presente na ciência administrativa, proporcionam aos profissionais das carreiras artísticas ferramentas para estruturar e gerenciar suas atividades laborais.

Palavras-chave: gestão cultural; marketing; mercado de arte.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Depois da 2ª Guerra Mundial, registrou-se um grande desenvolvimento das instituições artísticas e culturais, merecendo as mesmas, grandes apoios por parte dos Governos. As organizações do setor cultural têm crescido e despertado a atenção de empresas privadas e de organizações não governamentais que veem, nestas organizações, uma forma de obter relevância social (MARANHÃO e STORI, 2018).

A Gestão das Artes é um fenômeno relativamente recente na História das Artes e da Gestão, tendo surgido, sobretudo nos países com economias mais estáveis, onde a Cultura e a Produção Artística são entendidas como bens econômicos em si e, sobretudo, como processos geradores de desenvolvimento social (em toda a sua amplitude), sendo encarada como um meio imprescindível na implementação, crescimento e afirmação da criação artística junto dos públicos e dos agentes econômicos.



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

No Brasil há mais de 3.000 museus, 1.229 teatros, 4.950 bibliotecas, cerca de 2.000 companhias circenses e mais de 700 escolas de samba, dentre outras organizações artísticas e culturais.

Assim, a gestão dos bens artísticos e culturais pelas organizações públicas e privadas tornou-se um fator estratégico. Todavia, são poucos os estudos relacionando arte e gestão no Brasil. Em tese, uma explicação para essa carência está relacionada à pequena importância dada à gestão cultural nos cursos de graduação em Artes e Administração (MARANHÃO e STORI, 2018).

Além disso, alguns pesquisadores mencionam que a gestão cultural é um campo, ainda, em formação e que carece da troca de informações sobre metodologias e estratégias de gestão. Os recentes cursos de formação acadêmica (bacharelados, pós-graduações, especializações e extensões) ainda são em número reduzidos no Brasil e pouco adequados à preparação prática dos estudantes com informações atualizadas e de caráter universal sobre a administração das organizações culturais e artísticas.

O tema “Arte e Gestão na Contemporaneidade: dilemas e obstáculos da formação ao mercado” é tão instigante e promissor que Evard e Colbert acreditam que a Gestão Cultural terá um grande espaço no século 21. Nota-se que a grande maioria dos artistas das diversas linguagens artísticas tem dificuldade em administrar a sua carreira, aceitar isso significa que uma pequena inabilidade ou falta de conhecimento na área pode colocar em risco todo um projeto ou a própria carreira. Portanto, observa-se no mercado uma crescente procura por gestores e captadores de recursos, pois estas atividades requerem dedicação e conhecimentos sobre gestão e administração (DAVID, 2013).

Com isso, na área da cultura, especificamente no que tange à gestão das organizações artísticas e culturais, por tratar-se de um campo de atuação muito recente, com poucas iniciativas de formação em comparação a outros campos, não existem discussões a respeito da proble-

matização da formação em gestão cultural. Logo, por discutir a temática da formação em gestão para as organizações artísticas e culturais, o presente trabalho vai contribuir nessa lacuna pouco estudada.

ORGANIZAÇÕES ARTÍSTICAS E CULTURAIS

Uma organização é caracterizada pela sua interação com o setor econômico, pela análise das suas finalidades e de sua missão, pela identificação de produtos, mercados e agentes do sistema (fornecedores, concorrentes, órgãos normativos e instituições afins).

Não há na literatura nacional um conceito amplamente empregado para as Organizações Artísticas e Culturais, porém foram identificados dois diferentes conceitos que podem ser considerados análogos: equipamentos culturais e centros culturais. O primeiro diz respeito a edificações destinadas à prática cultural quanto a grupos de produtores culturais abrigados ou não, fisicamente, numa edificação ou instituição. O segundo refere-se ao uso genérico para a designação do espaço destinado à promoção da cultura. Percebe-se que ambas as definições dizem respeito ao espaço em que a arte, ou a cultura, são promovidas, mas nenhuma delas relaciona esta promoção à gestão do equipamento ou do centro.

Todavia, de acordo com os apontamentos de Bilton (2006), as organizações culturais têm uma cultura gerencial distinta das organizações produtivas tradicionais, a qual se diferencia em três aspectos: autogestão e empreendedorismo; forma de estruturação da cadeia de valor; e a influência de valores não comerciais. A primeira dimensão refere-se à tradição de autonomia e trabalho individual, em que o trabalho criativo é desenvolvido por uma diversidade de artistas autônomos, integrados em redes de relacionamentos. Esses criadores atuam em projetos de duração definida e desempenham várias tarefas simultaneamente, tanto criativas quanto gerenciais.

Refletindo sobre os conceitos estudados, percebe-se uma lacuna, pelo menos na bibliografia consultada: faltam estudos sobre organi-



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

zações culturais no que diz respeito a sua administração e, dentro desta, da gestão da produção cultural.

Desta forma, torna-se necessário capacitar profissionais que possam atender as seguintes organizações e áreas:

- + Área do Patrimônio Histórico Cultural: podem exercer atividades em museus, arquivos, bibliotecas, hemerotecas, filmotecas, espaços expositivos, dentre outros.
- + Área de Artes Plásticas: os locais de trabalho são em galerias, exposições, museus, centro de artesanato, dentre outros.
- + Área de Literatura e Editoração: festivais, prêmios, editoras, difusão e venda, dentre outros, são os principais espaços para atuar como gestores.
- + de Artes Audiovisuais: os principais locais de atuação para esse setor são: rádio, televisão, produção audiovisual, novas tecnologias, dentre outros.
- + Área da Cultura Popular e Tradicional: no âmbito da participação, ainda prevalece como espaço de manifestação às festas populares ou associações específicas.

Com isso, Hudson (1999) afirma que as organizações culturais estão em ascensão, tanto em número quanto em tamanho, e sua contribuição principal está na capacidade de representar o ponto de vista das pessoas, inovar e proporcionar um sentido de cidadania.

FORMAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO – GESTÃO

Os primeiros cursos a ministrarem Administração no Brasil são do ano de 1902, em duas escolas particulares: no Rio de Janeiro, na Escola Álvares Penteado, e em São Paulo, na Academia de Comércio. No entanto, o ensino não era regulamentado, o que ocorreu somente em 1931, com a criação do Ministério da Educação e a estruturação do ensino em todos os níveis.

Desde a regulamentação da Administração como profissão, que ocorreu em 1965, por intermédio da Lei Federal n. 4.769, que regula e dispõe sobre o exercício da profissão de “técnico em administração”, o conselho Federal de Educação já realizou três fixações do currículo mínimo da formação desta profissão. Isso ocorreu em 1966, com a primeira estruturação do conteúdo mínimo e a duração dos cursos de administração no Brasil, e em 1993, com o trabalho conjunto da Associação Nacional dos Cursos de Graduação em Administração (ANGRAD) e o Conselho Federal de Administração (CFA) para a aprovação do novo currículo.

No entanto, em 2005, ocorre a criação do terceiro currículo mínimo, vigente até hoje, segundo o qual o Curso de Graduação em Administração deve ensejar, como perfil desejado do formando, capacitação e aptidão para compreender as questões científicas, técnicas, sociais e econômicas da produção e de seu gerenciamento, observados níveis graduais do processo de tomada de decisão, bem como para desenvolver gerenciamento qualitativo e adequado, revelando a assimilação de novas informações e apresentando flexibilidade intelectual e adaptabilidade contextualizada no trato de situações diversas, presentes ou emergentes, nos vários segmentos do campo de atuação do administrador.

Ou seja, a formação em administração enfatiza fundamentalmente conteúdos disciplinares funcionalistas, tais como o taylorismo / fordismo / toyotismo, mercadologia, produção, economia, finanças, contabilidade e relações humanas como uma variável. Embora tenha ocorrido a incorporação de campos como economia, sociologia, política, psicologia e direito, a ciência da administração segue a lógica de coordenação de conhecimentos parcelados, em consonância com a divisão do trabalho industrial.

Isto é, o conteúdo curricular é estruturado a partir do ideário da “gerência científica”, assim, o ensino serve tão somente para a produção em massa de bacharéis, e as escolas de administração, como estão estruturadas, mais se parecem com fábricas, que recebem a matéria-prima (o aluno) e a transformam, ao longo da linha de montagem (o currículo



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

pleno), em produto (o administrador).

Essa visão fragmentada e segmentada é a responsável pela transmissão de uma ideologia do “management”, dos conceitos de planejamento, organização, coordenação e controle e pelo ensino da política de negócios atualmente conhecida como planejamento estratégico.

FORMAÇÃO EM ARTES COM GESTÃO

A formação em artes no Brasil é ampla, mas boa parcela das instituições de ensino superior apresenta em seus currículos formação em uma das seguintes linguagens – Música, Teatro, Dança ou Artes Visuais, bem como nas quatro linguagens e em licenciatura. No caso das artes visuais o profissional está ligado à difusão da arte e da cultura por meio de diferentes linguagens artísticas como a pintura, a escultura, as mídias, o desenho, entre outras.

Assim, em se tratando da formação do artista visual é possível inferir que seu espectro de formação poderá transformá-lo não apenas em artista, mas em um profissional capaz de atuar em museus, galerias, teatros, na área de pesquisa e curadoria de arte. Eles também podem encontrar espaço profissional na televisão, no cinema, no circo e até na indústria, trabalhando com linhas de produto e estampas.

No Brasil, se forem analisados os currículos de graduação e pós-graduação dos cursos de artes dificilmente serão identificadas disciplinas que abordem o tema gestão cultural. Se tomados os cursos considerados referências na formação no campo das artes, tais como, os da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Universidade Federal da Bahia (UFBA) e da Universidade de São Paulo (USP), não é possível identificar alguma disciplina relacionada direta ou indiretamente à preparação de profissionais para gestão cultural.

Tal assertiva pode ser ampliada para os cursos de outras grandes instituições que possuem cursos de graduação e pós-graduação relacionados à área de Artes, dentre as quais a Universidade Federal do Rio

de Janeiro (UFRJ), Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), Universidade Estácio de Sá e a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Essa lacuna na formação dos artistas dificulta o ingresso no mercado de trabalho, pois a demanda atual requer a presença de um profissional específico que tenha conhecimentos a respeito dos processos constitutivos da cadeia produtiva do setor e que, além da noção das etapas básicas de trabalho em gestão cultural, como criação, produção e distribuição, considere primordialmente para o desenvolvimento de ações e iniciativas culturais as etapas de pesquisa, planejamento e avaliação.

Consequentemente, a falta de programas de treinamento, disciplinas e ferramentas pedagógicas adequadas para a capacitação desse perfil de empreendedor criativo durante a graduação em artes gera um obstáculo no ingresso ao mercado de trabalho.

FORMAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

No Brasil, a gestão cultural é tema recente em estudos e práticas acadêmicas, fazendo com que as atribuições do profissional da cultura sejam ainda pouco conhecidas. Devido a uma reestruturação do mercado cultural brasileiro, há demanda por profissional qualificado e específico para lidar com atividades culturais.

Em meados da década de 1990, iniciou-se a estruturação de cursos acadêmicos em algumas regiões do país para formação de produtores e gestores culturais. Como exemplo, os cursos de graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense (UFF) e da Universidade Federal da Bahia (UFBA), iniciados nessa década.

Uma alternativa para capacitação dos profissionais do setor criativo tem sido a de investirem em MBA (Master in Business Administration). No caso de São Paulo existe, por exemplo, o MBA em Gestão Cultural do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Brasil, da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV) e na Bahia ocorreu recentemente a implantação do MBA em Gestão do Patrimônio Cultural e Material pela Business School Maurício de Nassau.

Em 2000, o SEBRAE lançou o Programa Empreendedor Cultural, um conjunto de iniciativas que visam a capacitação, o desenvolvimento e a expansão dos negócios da área da cultura. Esse programa visa formar uma Rede de Agentes Culturais, que são pessoas ligadas à cultura, como artistas, produtores, educadores, para que estes possam se relacionar e se apoiar mutuamente.

No que diz respeito às ações governamentais, até o ano de 2004, o único programa do Governo que atendia (mesmo que parcialmente) à capacitação de gestores culturais era o programa „Gestão da Política e Cultura“. A partir de 2004 foi criado o programa „Cultura, Educação e Cidadania“, que tinha como um dos principais objetivos a capacitação de gestores culturais, conforme consta como um dos objetivos específicos do programa: “(a) a formação de gestores e empreendedores culturais; (b) formação artística e para o desenvolvimento humano e social; (c) capacitação técnica e aperfeiçoamento profissional”. Em 2005 foi criado o programa “Cidadania, Identidade e Diversidade”, mantendo como um dos focos a implantação de espaços culturais integrados e cursos de capacitação nos centros urbanos e cidades que não dispõem de equipamentos culturais coletivos.

Outra iniciativa para apoio e desenvolvimento de empreendimentos culturais é o programa de incubadoras culturais, ligadas à ANPROTEC (Associação Nacional de Entidades Promotoras de Empreendimentos Inovadores). No Rio de Janeiro, a PUC-Rio e o Instituto Gênesis iniciaram o Programa de Formação de Empreendedores Culturais, que inclui uma incubadora cultural, a qual se constitui em um programa em que empreendimentos e projetos nascentes voltados para a área cultural associam-se ao Instituto Gênesis, obtendo acesso à rede de serviços de apoio do Instituto e aos ativos intelectuais da Universidade.

Na Inglaterra, desde 1997, há um esforço das universidades em oferecerem cursos de formação e especialização desenvolvidos para capacitar empreendedores culturais. Como exemplo, na Universidade de Warwick, a professora Sally Kellet considera que os princípios e processos subjacentes aos empreendimentos culturais não são amplamente conhecidos, tornando-se necessário maior investimento em pesquisas sobre seus processos econômicos e gerenciais (KELLETT, 2006).

MÉTODOS

A pesquisa é caracterizada como exploratória e explicativa, pois se propõe a compreender um fenômeno sobre o qual ainda se dispõe de pouca informação. Para atingir os objetivos propostos a pesquisa foi realizada em três etapas:

Primeira etapa: revisão bibliográfica sistemática para melhor esclarecimento dos conceitos e definições sobre gestão cultural e o papel do gestor nas organizações, bem como verificar o estado da arte. Foi realizada uma busca na base Spell, base de dados brasileira que concentra artigos publicados a partir de 2000, das áreas de Administração, Contabilidade e Turismo. O diferencial desta base, e um dos motivadores da escolha por trabalhar com ela, está no fato de que todos os artigos da base possuem acesso liberado. Assim, a Spell consiste em uma ferramenta virtual que agrega a produção científica disponibilizada eletronicamente pelos periódicos associados, reunindo artigos científicos, resenhas, editoriais, notas bibliográficas, casos de ensino, debates entre outros documentos. A escolha por essa base de dados aconteceu pela possibilidade de filtragem dos artigos conforme critérios específicos. Assim, procedeu-se a coleta dos dados secundários, através da busca dos seguintes termos no título, resumo e palavras-chave: “organizações culturais”; “organizações artísticas” e “formação em administração”.

Segunda etapa: coleta de dados de arte e junto aos sites das Instituições de Ensino Superior que possuem cursos nas áreas de ad-



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

ministração e artes para identificação e mapeamento da formação em Gestão Cultural. As informações obtidas diretamente dos sites das Instituições foram tabuladas com o auxílio do programa Microsoft Excel.

Terceira etapa: entrevista com professores e especialistas das áreas de arte e gestão, bem como graduados em administração e artes. Nesta etapa foi utilizada a amostragem em bola de neve, pois se buscou estudar determinado grupo. Dessa forma, a grande vantagem dessa amostragem é o fato dos entrevistados serem recrutados a partir da relação pessoal das pessoas dispostas a indicar contatos, o que pode emprestar confiabilidade ao entrevistador. Assim, foram obtidos 22 entrevistados com formação nas áreas de administração, artes, comunicação social e outras (direito, química industrial e biologia).

ANÁLISE DOS RESULTADOS E DISCUSSÃO

Foram entrevistadas 22 pessoas com o seguinte perfil: 55% com formação em Administração; 18% com formação na área de Artes; 9% com formação em Comunicação Social; e 18% com formação em outras áreas do conhecimento, porém com envolvimento na área de artes ou eventos culturais.

Em relação ao nível de escolaridade dos entrevistados destaca-se que: 41% possuem apenas graduação; 32% com pós-graduação em nível de mestrado; 18% com pós-graduação em nível de doutorado; e 9% com pós-doutoramento concluído.

Sobre a gestão no contexto atual uma entrevistada registra que é difícil pensar em organizações culturais e artísticas pelo simples entendimento de que muitas ações são desfocadas e descontextualizadas da realidade em que a população está inserida.

“Pelo pouco entendimento que tenho, a arte contemporânea não é conhecida como deveria ser e por isso, muitas ações culturais são banais, fúteis, distorcidas e sem fundamento algum com o que realmente se de-

veria chamar de arte, principalmente no que se refere a representar a cultura brasileira” (Entrevistada 5).

Cabe ressaltar que tal percepção corrobora com a pouca importância dada às organizações culturais e artísticas. Tal assertiva encontra eco nas referências bibliográficas ao não obtermos uma definição ou conceito para essas organizações. Além disso, quando pensamos em arte, geralmente dissociamos das atividades culturais, principalmente aquelas manifestações populares.

Um dos entrevistados ressalta que “A cultura é muito diversa e segmentada, sendo valorizada àquelas associadas a uma determinada região, como a nordestina ou gaúcha, por exemplo. Há gestores que incentivam através de organizações governamentais ou não, utilizando as ferramentas administrativas mais adequadas em cada situação” (Entrevistado 22).

Destaca-se que 100% dos entrevistados entendem que seja relevante estudar as organizações culturais e artísticas em um país como o Brasil – de grande riqueza e diversidade cultural.

Sobre a formação dos entrevistados em relação à gestão cultural, ficou registrado que 95% das pessoas não tiveram uma disciplina voltada para a gestão das organizações culturais e artísticas e apenas 5% tiveram formação. Levando-se em consideração apenas os administradores e artistas, 100% dos entrevistados afirmaram não ter recebido formação na área de gestão das organizações culturais e artísticas. Essa perspectiva condiz com os apontamentos apresentados na revisão bibliográfica em relação à formação de administradores e nas áreas de artes.

Isto significa que a formação em administração enfatiza fundamentalmente conteúdos disciplinares funcionalistas, mercadologia, produção, economia, finanças, contabilidade e relações humanas como uma variável. Apesar de 30% dos entrevistados com graduação em administração terem registrado que tiveram conhecimentos relacionados em em-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

preendedorismo, ficou registrado que não houve relação com conteúdos atinentes à gestão de organizações culturais e artísticas.

Tal afirmação também endossa o debate em relação a uma formação focada apenas nas indústrias convencionais e no comércio, deixando de lado as organizações voltadas à cultura, portanto não enfatizando questões locais na formação dos administradores, apenas a perpetuação de um currículo padronizado e generalista. Ratificando desta forma, que a matéria-prima (o aluno) é transformada na linha de montagem (o currículo pleno) em produto comum (o administrador).

Cabe destacar que não há conteúdos que versem sobre ferramentas de gestão nos cursos das áreas de arte, apesar de alguns profissionais dessas áreas serem direcionados após a formação para a indústria cultural, ou seja, para companhias teatrais ou circenses, bem como museus, e outras organizações como Escolas de Samba.

Quando os entrevistados foram indagados se havia preocupação com a gestão das organizações culturais e artísticas ou gestão cultural, ficou registrado que 77% acreditavam que não e apenas 23% corroboram o entendimento que há uma preocupação com essas organizações. Porém, 77% dos entrevistados concordam que a gestão das organizações culturais e artísticas é um campo em formação no Brasil e apenas 23% discordam dessa afirmação. Em contrapartida, 91% dos entrevistados registram que há uma carência de estudos sobre as organizações culturais e artísticas.

Em relação às possíveis contribuições das ferramentas de gestão para o sucesso profissional dos artistas, um dos entrevistados com formação na área de artes registrou:

No contexto atual, as formas de divulgação, marketing, comercialização estão totalmente se alterando, sendo difícil até para os especialistas terem certezas sobre um futuro próximo. Assim, o contexto da arte também está inserido nesse contexto maior, que de-

nominam de pós-digital. Muitas formas de comércio existentes até agora vão sumir rapidamente, em um ou dois anos e talvez para o artista seja até mais fácil vender suas obras pela Amazon, Alibaba etc. (Entrevistado 20).

Alguns entrevistados afirmaram que valorizam a formação autodidata na área cultural, pois a formação convencional não se mostra capaz de suprir, de modo sistemático, as necessidades de um mercado especializado que exige profissionais cada vez mais capacitados e qualificados, em detrimento daqueles que realizam seu ofício somente de forma administrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa, em andamento, apresenta seus dados preliminares. A partir dos dados obtidos e analisados é preciso que sejam reavaliados os currículos dos cursos de arte e administração, pois temas como desenvolvimento de carreira na área cultural, elaboração de plano de negócios, negociação, gestão de pessoas criativas, fontes alternativas de financiamento, gestão de redes de negócios culturais, gestão e controle financeiro, entre outros, deveriam fazer parte da formação de administradores e artistas.

Destaca-se que é indispensável ao exercício da gestão cultural a capacidade de se perceber que, em termos das leis da economia, os bens culturais são diferentes dos bens econômicos em geral. Em consequência, é preciso entender que, as funções gerenciais na cultura não são as mesmas de outros setores e por isso devem ser ministradas na formação dos administradores e artistas. O marketing cultural, por exemplo, não é uma extensão pura e simples do marketing que faz vender produtos como refrigerantes ou automóveis.

A formação para as organizações culturais e artísticas é necessária para que possamos modificar a gestão das atividades culturais no



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Brasil e sua transformação deve ocorrer nos cursos de graduação, pois os gestores culturais são as figuras centrais para que esse quadro se modifique.

Os gestores, diferentemente de meros administradores, não só agem em prol da produção dos bens culturais, a parte sensível dessa cadeia, mas cuidam para que o acesso a eles se transforme em realidade. Esses profissionais, contudo, ainda são raros no Brasil. Sua formação é uma necessidade urgente detectada por poucos e bons especialistas da área em todo o país.

Como limitação da pesquisa apontamos a baixa quantidade de entrevistados. Porém, a técnica empregada – bola de neve – é não probabilística e assim, não garante a representatividade. Destarte, recomenda-se que seja encontrado o ponto de saturação, pois tal ponto é atingido quando os novos entrevistados passam a repetir os conteúdos já obtidos em entrevistas anteriores, sem acrescentar novas informações relevantes à pesquisa.

Recomenda-se a continuação da pesquisa e a realização de outras pesquisas que possam identificar os cursos de Administração ou Artes que possuem disciplinas versando sobre: empreendedorismo, gestão de pessoas, planejamento estratégico e marketing de forma a compreender como tais conteúdos possam contribuir com a formação dos gestores culturais.

REFERÊNCIAS

- BILTON, C. Cultures of Management: Cultural Policy, Cultural Management and Creative Organisations. Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick, Inglaterra, 2007.
- DAVID, J. G. Gestão teatral: iniciando uma Companhia Profissional. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/126105/TCC.pdf?Sequence=1>. Acesso em: 28 de janeiro de 2018.

HUDSON, M. Administrando organizações do terceiro setor: o desafio de administrar sem receita. São Paulo: Makron Books, 1999.

KELLET, S. A Picture of Creative Entrepreneurship: Visual Narrative in Creative Enterprise Education. National Council for Graduate Entrepreneurship, Working Paper 043/2006. Disponível em <http://www.ncge.org.uk/communities/index.php>. Acesso em: 28 de janeiro de 2018.

MARANHÃO, R. A.; STORI, N. Arte e Gestão na contemporaneidade: dilemas e obstáculos da formação ao mercado. Projeto de Pesquisa de Pós-Doutoramento apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2018.



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

CONGRUÊNCIAS ENTRE AUTORRETRATO, ESPELHO E SIMULACRO

ROSANA DALLA PIAZZA

 **VÍDEO**

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo refletir sobre o fenômeno autorretrato/selfie, buscando pontos em comum e congruências entre o fenômeno do Simulacro e o Espelho. O recorte proposto tratará do conceito simulacro, conforme definido pelo filósofo Baudrillard (1992), a fim de discutir o autorretrato associado à ideia do disfarce, do eu simulado (conceitos que espelham a imagem de uma vitrine para ser admirada, elogiada). A pose, no autorretrato, assume o caráter de simulacro; o sujeito torna-se o modelo no jogo teatral das aparências. A duplicação das imagens representa o fenômeno narcísico. A selfie/ autorretrato é interpretada de duas maneiras: como o duplo na foto e o duplo no espelho. A partir desse universo das replicações, a artista brasileira Helga Stein alu-

de a esses conceitos de que nada parece ser. Em sua poética, as fotografias manipuladas propõem uma revisão dos conceitos, contribuindo para formar novas visões de mundo. Helga Stein busca formas híbridas de expressão nos aparatos tecnológicos, imersa na transformação vertiginosa do real a partir da ficção e da ironia com que trata a crença nas imagens. A pose permite a construção de inúmeras máscaras para escamotear o caráter físico (BARTHES, 1984, p. 27). A selfie busca a apresentação de si como um outro distante, fictício, buscando uma concepção de identidade como se estivesse encenando o eu. O jogo do duplo, do reflexo, o Eu persona resultante da forma como os outros olham o sujeito, fixou-se a tal ponto que a existência, aos olhos do espectador, tornou-se a segunda natureza. O autorretrato se transforma em retratos de outros, simulando o Eu, aludindo o pensamento contemporâneo de que o simulacro e a realidade são resultantes da forma como os outros olham o sujeito. O reflexo da imagem e o observador se unem; o espelho dá a impressão de totalidade do eu, na fotografia, assim como no espelho. Enquanto realidade virtual, o real que se torna virtual, transpondo ao Hiper-real (BAUDRILLARD, 1991).

Palavras-chaves: simulacro, identidade, espelho, vitrine, autorretrato.

INTRODUÇÃO

O autorretrato, a fotografia em sua estrutura, desde sua gênese, sempre teve uma relação com o espelho. Trata-se do desejo constante de visualização do eu que acompanha o homem desde os tempos primórdios. Busca-se aqui comparar o autorretrato digital ao estudo dos espelhos, a sedução fotográfica ao Mito de Narciso. O homem precisa se ver, ao reconhecer sua imagem no espelho, e ser impactado por essa experiência. Essa necessidade de reconhecimento da sua própria imagem é tão forte que, desde a idade de 6 meses, aproximadamente, faz-se presente, conforme afirma Lacan:



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

(...) o espetáculo cativante de um bebê que, diante do espelho, ainda sem controle da marcha ou sequer da postura ereta, mas totalmente estreitado por algum suporte humano ou artificial (...) supera, numa azáfama jubilatória, os entraves desse apoio, para sustentar sua postura numa posição mais ou menos inclinada e resgatar, para fixá-lo, um aspecto instantâneo da imagem (LACAN, 1996, P. 98)

Nessa perspectiva, com a percepção de que a mãe e o filho são seres distintos, inicia-se o processo de constituição da individualidade, ilustrada pela intensa magia de sedução narcísica. A presente discussão tem, como ponto de partida, o estabelecimento de relações entre o autorretrato/ selfie e o jogo especular, sob a luz do conceito de Simulacro, de Baudrillard. Entre autoimagem na máquina fotográfica e autoimagem no espelho refletido, o autorretrato de um corpo objeto é construído para se observar e refletir, estabelecendo na própria imagem uma “janela/portal” para uma visão mais detalhada de si mesmo através do espelho. Contudo, o efeito é forjado e ilusório; a repetição em torno de si mesmo amplia-se ao espectador. Assim, um sujeito real se constrói como objeto ideal, pleno em sua autoconsciência, num movimento de pôr-se a si mesmo, num processo de tautologia:

A imagem no espelho refletido é entendido como um dispositivo de despiste, sua função é encobrir, dissimular, ocultar-se daquele que observa a foto, o espectador (BARTHES, 1984, p.04).

A imagem refletida no espelho assenta a ideia de disfarce que, por trás da sua superfície de nitrato de prata, contém a verdade oculta. A imagem refletida no espelho fotografado é uma imagem adulterada, forjada, iludindo a convicta capacidade de avaliar o sujeito sob a percepção que temos dele. O espelho pode ser considerado com instrumento predi-

leto da contrafação do eu, o veículo favorito da alteridade. A possibilidade de afastar, simular uma identidade, de um desdobrar num personagem fictício, de fazer nascer um avatar, mostra a consumação de réplica e repetição. A artista Helga Stein interfere, modifica seu autorretrato virtualmente, simulando um eu que deseja ser, mas que na realidade é inventado, imaginado. Na alquimia do ato criativo, todo retrato é um espelho. A definição do autorretrato é a de um retrato feito por um indivíduo, que deseja mostrar-se e ser visto.

Nesse universo de imagens, para Baudrillard (2011) não há uma diferenciação entre o real e o virtual; não há uma separação clara entre eles. Para o pensador, avançamos para o Hiper-real, pois o real já não é suficiente; vivemos na era da virtualidade, somos espectadores, contudo não temos nossa opinião levada em conta.

O AUTORRETRATO OU SELFIE

O mundo é hoje tecnológico. Dispomos de uma infinidade de recursos e escolhas sem precedentes nas redes sociais. É por essa autonomia proporcionada pela tecnologia que cada vez mais produzimos nossos próprios retratos, fotografias e autorretratos instantaneamente, sem a ajuda de um profissional-perito, como ocorria antigamente. Todo registro fotográfico cotidiano é hoje realizado por nós mesmos. Desse modo, a memória se mantém e se perpetua, mesmo o indivíduo não sendo totalmente alfabetizado. Basta observarmos as crianças, os nativos digitais. A geração dos anos de 1990 domina a arte de fazer selfies, autorretratos fotográficos, com muita destreza. Esses nativos digitais dificilmente conseguem imaginar um mundo sem internet, aplicativos e redes sociais.

As selfies são autorretratos fotográficos realizados com smartphones equipados com câmera frontal ou webcam feitos para compartilhar registros nas redes sociais. A selfie não surgiu com as mídias digitais de nossa época. Esse fenômeno viral remete, por exemplo, à obra do holandês Escher. Em obra de 1935, ele segura em sua mão uma esfera, refletindo a si



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

mesmo em uma esfera espelhada, em uma impressão de litografia. Na reflexão, a maior parte da sala ao redor de Escher pode ser vista e a mão segurando a esfera é revelada (Fig. 1). Autorretratos em superfícies esféricas e reflexivas são comuns no trabalho desse artista. A imagem a seguir é o exemplo mais proeminente. Em grande parte de seus autorretratos, Escher está no ato de desenhar a esfera, enquanto nessa imagem ele está sentado e olhando para ela. Nas paredes, há várias fotos emolduradas, uma das quais parece ser um boneco. Na imagem, existem também estantes, móveis, outras fotos e muitos outros itens.



Figura 10. Escher. Mão com esfera refletora. Litografia, 1935.
Fonte: <http://www.mcescher.com/gallery/italian-period/hand-with-reflecting-sphere/>, acesso em: 04 jun. 2018.

O homem pós-moderno faz selfie e acredita, como práxis, que está se solidificando nesse momento da história. Mas, enquanto produto/ produção, ele é volátil, uma vez que o registro fotográfico desse momento logo será substituído por outro que também terá vida breve. Os anteriores não deixam de existir, porém ficam ultrapassados por uma nova selfie. Uma selfie pode espelhar um momento real de uma pessoa ou ser o personagem criado para aquele dia ou para um propósito específico; nem sempre irá revelar algo que está interiorizado nela.

Sendo assim, a tecnologia alcança um nível de perfeição que torna homogênea a obra de arte, criando um padrão que, antes de sua criação, não era permitido ao mais habilidoso pintor ou escultor alcançar com sua técnica e instrumental. Há uma uniformização técnica. É um processo diferente dos retratos na Renascença, por exemplo, a que só as pessoas abastadas tinham acesso. A selfie é uma prática bastante usual entre todas as classes atualmente, caracterizando-se pela propagação e circulação da imagem de si mesmo, em situações do cotidiano. Face à velocidade que se propaga, alcança todos os contatos do seu autor de forma instantânea, bastando que esse esteja conectado para, de uma forma quase instantânea, alcançar o mundo.

O selfie parece uma obsessão do homem pós-moderno, quem não posta fotos na rede pode não existir. As pessoas querem ver e sobretudo serem vistas. Através do selfie a pessoa pode construir sua imagem, criar um personagem, uma nova identidade, mesmo que virtual, faz recortes de fatos e situações, e dispara aquilo que deseja expor sobre si e seu cotidiano. Através da prática do selfie, as interações pessoais foram alteradas. Não há possibilidade de refletir sobre o selfie sem passar pela fotografia e a necessidade do homem de deixar marcas de seu cotidiano em diferentes aspectos, mas sempre sob o recorte



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

de seu olhar para a realidade. Seja em uma pintura ou na fotografia, a imagem retratada do objeto não é o próprio objeto, apenas um aprisionamento do fato, que passará a ser eternizado enquanto dure o objeto midiático (COHN, 2015, p.6).

Nessa perspectiva e reflexão dos autorretratos e selfies, sabe-se que espelhos e reflexos são muitos. Há, entre eles, os que existem fisicamente no mundo dos objetos cotidianos. Esses operam reflexões, inflexões, desvios dos raios luminosos que formam a imagem em sua superfície. Eles possuem como princípio um artifício que enquadra as cenas e tudo mais que se coloca no seu horizonte. São espelhos constituídos, produzidos e manipulados pelo homem; embora possamos encontrá-los de outras formas e maneiras in natura, seu núcleo essencial o configura como simuladores potenciais do que chamamos real.

O autorretrato é um gênero da fotografia e sua relevância está no desejo de o homem registrar sua própria existência. Podemos compreender o autorretrato como um espelho do artista; nele, o artista reflete sua imagem em um determinado tempo e espaço de sua existência. O retrato é o registro feito por ele mesmo. Como vemos em Fabris,

“é preciso estar ciente do fato de que “quando se opõe o retrato ao autorretrato, esquece-se frequentemente que todo retrato também virtualmente autorretrato do retrato, que se reconhece nele, permitindo-lhe assegurar-se da própria identidade (...)” (FABRIS, 2004, p. 51)

Segundo Fabris, o indivíduo retratado é pré-fabricado em sua imagem, construindo uma forma de representação, o que o faz alcançar sua própria identidade graças ao olhar do outro.

Os mitos de Narciso e da Medusa compõem as narrativas clássicas da origem do retrato na fotografia. Eles reportam à questão das origens da representação, à presença marcada no retrato, indicando o

discurso do homem sobre si mesmo. Realizar um autorretrato é vislumbrar-se refletido, tomar consciência de si como um todo unificado. O diálogo com os mitos aparece como pretexto para questões eminentemente plásticas e torna os trabalhos paradoxais. Narciso parece não reconhecer a fronteira entre o próprio eu e os outros. No mito da Medusa, por sua vez, enfrenta-se a questão da imobilidade para afirmar com o imagem-tempo, ou seja, imagem sequencial.

O autorretrato pressupõe a ideia de uma micronarrativa embutida nela mesma. Roland Barthes, em *Câmara Clara*, refere-se à identidade como algo impreciso e imaginário, pois ela se assemelha à cópia da cópia. Questiona-se o sujeito no retrato, no surgimento do eu como o outro. Uma vez que a pose é um artifício técnico, ela abrandando o efeito da realidade na fotografia. A pose permite a construção de inúmeras máscaras para escamotear o caráter físico (BARTHES, 1984, p. 27). A pose assume o caráter de simulacro; o sujeito torna-se o modelo no puro jogo teatral das aparências. A duplicação dos códigos manifesta o dispositivo Narciso, a preocupação do duplo na foto, interpretada de duas maneiras: como o duplo na foto e o duplo no espelho.

O desejo de visualização na fotografia ocorre no corte do fotógrafo. A imagem é extraída deste tempo e espaço; é como se o obturador fosse a guilhotina da duração. A fotografia é um ato de congelar, ato de autorrepresentação, tornando possível a condensação de duas instâncias simultâneas no ato do fazer artístico. A afirmação toma campo quando coloca-se que o narcisismo indiciário do autorretrato só pode se realizar teoricamente na petrificação fotográfica (DUBOIS, 1994, p. 128).

Para a realização de um autorretrato, podem ser experimentados processos diversos, e entre eles encontra-se, como exemplo, o uso do espelho ou de outra superfície refletora. Em Dubois (1994), o processo em captar o autorretrato com disparador automático ocorre como que em um jogo: o artista capta o conjunto de tempo e espaço em uma “corrida” posa para sua própria objetiva preparada.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

No autorretrato é preciso armar o aparelho, coloca-se diante dele, aguardar o disparo, voltar, rearmar, tornar a se colocar etc. Mas uma foto com disparador automático(...), engloba de qualquer forma magicamente todo o tempo da operação de cada foto. Como se o instantâneo tivesse captado o tempo bastante longo do enquadramento, o deslocamento, os trinta segundos do disparador. Tudo isso é captado (...) Provavelmente nesse tipo de fotos sente-se mais a duração e o movimento, o vaivém. (DUBOIS, 1994, p. 174-175).

O autorretrato busca a apresentação de si como um outro distante, fictício, buscando uma concepção de identidade como se estivesse encenando, simulando o eu.

JEAN BAUDRILLARD: SIMULACRO E SIMULAÇÃO

De acordo com Mucci (2016), pensar em simulacro implica referir o que seria o seu avesso, ou seja, o real. Para ele, o simulacro constitui uma realidade diferente da que simula. O simulacro é uma tautologia, um signo que só se refere a si mesmo. Nesse sentido, em uma perspectiva teórica semelhante,

(...) a imagem se constitui em um artifício para simular alguma coisa a que não se tem acesso direto. As imagens constituem o mundo. Aumont (1993) escreve que o ser humano atribui um julgamento de existência às imagens, acreditando que aquilo que vê existiu, ou pode existir realmente (KLIX FREITAS, 2013).

De acordo com Baudrillard (1991, p. 100), com os avanços tecnológicos da informação e comunicação humana, temos uma infinidade de signos, palavras e imagens configurando-se em vertigem comunicacional.

As imagens não representam uma cópia fiel da realidade, mas

sim, um artifício para simular algo a que não se tem acesso diretamente. A imagem não constitui o objeto em si, mas o representa como um simulacro. Conforme a teoria de Baudrillard (1998), o simulacro é o segundo batismo das coisas depois da sua representação. Para ele, simular é fingir uma presença que não está ali, que está ausente; é o criar uma imagem que não tem correspondência com a realidade. Na visão de Baudrillard, o que vale sem dúvida alguma é o valor de troca, em que o real se transforma em idealização (utopia), “adotando a imagem como objeto perdido” (KLIX FREITAS, 2013).

O simulacro distorce o real e funde-se com ele. O que nos confunde é a significação do valor real das coisas. O que predomina é a lógica da funcionalidade do objeto, o valor econômico, como objeto de mercadoria, a lógica da troca simbólica como parte do objeto e a lógica do valor-signo (KLIX FREITAS, 2013). Tal simulação é um processo contínuo entre a imitação e a metamorfose, caracterizada pelos mecanismos de defesa e poder, comparado a uma máscara que pertence ao mundo das aparências, como dispositivo de defesa.

O simulacro é entendido como procedimento relativo à produção de sentidos; quanto mais próximo da realidade, do objeto, menos aparentará representação e se tornará a própria matriz, uma ideia do real, algo parecido com sua forma original. Quanto mais próximo estiver da realidade, do objeto, menos deixará de ser uma representação. O distanciamento da matriz colabora para o surgimento das manifestações de simulacro. Quanto mais distante, mais se tem uma ideia do real, mais se imagina o que é o real e menos clareza se tem do que é a realidade. É como se houvesse uma transformação das coisas em algo parecido com sua forma original (KLIX FREITAS, 2013). Desse modo,

[...] um signo é “aliquid qui stat pro aliquo” (“aquilo que existe para alguém”), a imagem especular constituir-se-á num signo, não da pessoa presente, que se reflete, mas de algo ausente na magia do espelho.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Belamente, Baudrillard enuncia: “Eu serei o seu espelho; não serei o seu reflexo, mas serei o seu engano”. Na quase infinda sinonímia do simulacro, aponta-se, ainda, a questão do duplo, tão moderna e, ao mesmo tempo, tão sempiterna (MUCCI, 2016).

Para Mucci (2007), a imagem refletida no espelho é comparada a uma tela de fundo na vida de cada pessoa. O duplo é o que me pertence e, ao mesmo tempo, aquilo que me é estranho. A irrealidade é uma alucinante semelhança do real comigo mesmo.

Klix Freitas (2013) ressalta que o real não é apenas o que pode ser reproduzido, mas também o que está sempre reproduzido. Para ele, o hiper-real só está além da representação porque está por inteiro na representação, ultrapassando o real,

[...] perpetuação do sonho, que leva a dizer que se sonha, mas tal não passa de um jogo de censura e de perpetuação do sonho, o hiper-realismo faz parte de uma realidade codificada que ele perpetua e na qual nada altera (BAUDRILLARD, 1992, p.137).

O ESPELHO

Na obra *Alice Através do Espelho*, de Lewis Carroll, história bem conhecida em que a personagem se encontra à beira de um sonho quase pesadelo, a protagonista descobre uma inédita função para o espelho da sala. Ela encontra uma fantástica passagem para uma nova dimensão, povoada por seres muito estranhos e organizada segundo enigmas lógicos. Trata-se de um mundo onde impera certo desconforto e temor em observar-se no espelho e ser observado por ele. Ao se entreolharem, o duplo pergunta para o outro: “Quem é você?”

O reflexo da imagem e o observador unem-se um ao outro. O espelho dá a impressão de totalidade do eu, na fotografia, assim como,

no espelho enquanto realidade virtual, o real torna-se virtual, hiper-real.

O espelho e a fotografia reproduzem, e as respostas das miragens são quase sempre negativas, pois perdem-se de sua origem na temporalidade e espacialidade da “hiper-realidade”.

Sócrates dialoga com Glauco, na República, sobre um artífice extraordinário, capaz de executar todos os objetos, mas também de modelar plantas e fabricar todos os seres animados, alguém que “faz a terra, o céu, os deuses e tudo quanto existe no céu e Hades, debaixo da terra”. Perante o espanto e surpresa do seu interlocutor, Sócrates diz-lhe que ele próprio seria capaz de executar tudo isso; não seria nada difícil, teria apenas de:

(...) pegar num espelho e andar com ele por todo o lado. Em breve criarás o Sol e os astros no céu, em breve a Terra, em breve a ti mesmo e aos demais seres animados, os utensílios, as plantas e tudo quanto há pouco se referiu.

- Sim, mas são objetos aparentes, desprovidos de existência real.¹

O espelho em si é o ponto de partida para o conhecimento da pessoa ou da imagem representada. O homem contemporâneo busca a si mesmo na imagem “selficada”, uma espécie de autorretrato produzido a partir de si mesmo, da imagem captada. Se pensarmos na teoria platônica, o reflexo do espelho se torna especificamente análogo ao de selfie, a (re)produção de uma nova imagem do homem partir dos seus “autorretratos”, ora como exibição de si, ora como autoafirmação de uma autoimagem. No autorretrato ou selfie, o indivíduo busca controlar a forma de como ele é visto, forjado, simulado.

SIMULANDO A PRÓPRIA IMAGEM COM HELGA STEIN

¹ A artista brasileira propõe a discussão da identidade e do nar-
Platão - A República, p. 452. Livro X, 597a.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

cisismo a partir de um processo em que ela mesma se fotografa, desdobrando sua imagem em outras bem estranhas e diferentes, manipulando pixel por pixel de sua matriz original, dando asas à imaginação. A artista manipula seu retrato transformando-se em mil novos autorretratos, novas faces. Transforma a cor de pele, estrutura óssea, numa verdadeira metamorfose, a ponto de perder de vista a sua origem, sua verdadeira autoimagem, sua matriz original. A verdadeira identidade é consumida no meio de tantas caricaturas de si mesma.

O projeto foi iniciado pela artista em 2004, intitulado Andros Hertz2, formando uma galeria de “personagens” compostos e manipulados a partir de autorretratos, alterados digitalmente, todos publicados no site Flickr. Por meio cibernético de exploração dos meios, ela manipula a sua imagem questionando o valor da autenticidade de sua própria identidade, forjando encenar, simular sua imagem.

Sua obra permite questionar nossa crença sobre a realidade, o indivíduo construído e manipulado por editores, em que o virtual se sobrepõe ao real, que torna-se secundário. Helga e suas personas, de existência restrita à imagem, pulsam intensamente no mundo da expressão³. Imagens manipuladas perdem sua origem, a localização no tempo e no espaço.

Assim, Helga constrói sua própria autoimagem, propõe questões sobre o fenômeno na contemporaneidade – a “neurose das selfies” –, ressaltando que neurose está relacionada com a questão da compulsão e repetição, bem como com a obsessão pelo eu que deve ser admirado, elogiado de um modo excessivamente narcísico.

² Fonte: ANDROS, Hertz. Coleção de imagens no serviço de compartilhamento Flickr. Disponível em: www.flickr.com Acesso em 04 de novembro de 2015.

³ Fonte: <http://ederchiodetto.com.br/portfolio-helga-stein-texto-do-curador/>. Acesso em 23 de setembro de 2018.

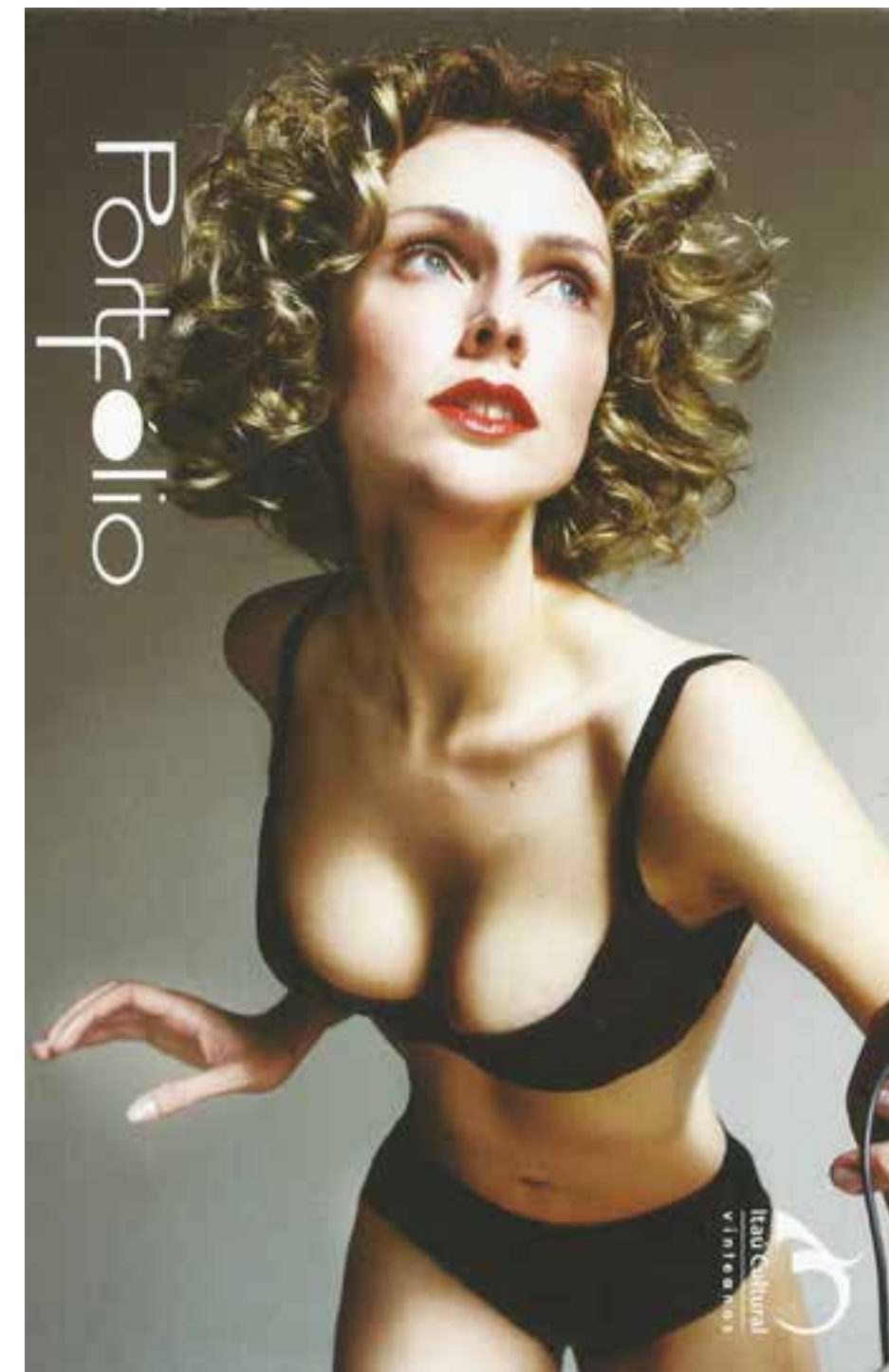


Figura 2 – Helga Stein, 2004. Disponível em: <http://ederchiodetto.com.br/portfolio-helga-stein-texto-do-curador/>, acesso em 23 de jun. 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O retrato é um espelho. Ele é, por definição, um instrumento que reflete, que especula, como sugere a etimologia *speculum* (espelho) (FLUSSER, 1998). O espelho reflete o presente do indivíduo que “reflete”, que pensa sobre a representação no futuro. O retrato, por sua vez, é um espelho que reflete o que já está morto no passado congelado.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

O reflexo da imagem e o observador unem-se um ao outro; o espelho dá a impressão de totalidade do eu, na fotografia, assim como, no espelho, enquanto realidade virtual, o real torna-se virtual, “hiper-real” (BAUDRILLARD, 1991). Os sistemas culturais têm se multiplicado e, assim, o indivíduo contemporâneo se vê desafiado a criar novas identidades, as quais são temporais. O sujeito pós-moderno transita por diferentes identidades em diversos momentos, assume o papel que deve assumir, conforme o contexto histórico-social.

Pode-se observar que o autorretrato é potencialmente um simulacro, em que não existe de fato um “eu” real, mas apenas sua representação. A representação não delimita uma identidade estável, nem verdadeira; o que ela determina é um conjunto de identidades sucessivas, que parece ser definido e determinado pelo olhar do outro para existir. Desse modo, o “eu” passa a ser, existir a partir do olhar do outro, pela forma como as pessoas nos veem. As congruências entre espelho, retrato e simulacro se constroem com exatidão ou distorção; o disfarce apresenta-se como encenação do próprio eu, representando o real e o virtual na mesma natureza tempo/espço. O retrato representa o passado congelado; o espelho, por sua vez, representa o presente; o simulacro, finalmente, transita nesses dois tempos, criando o hiper-real.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. A câmara clara: Nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: 1984.
- BAUDRILLARD, J. Simulacros e simulação. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d’água, 1991.
- DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papi-rus, 1994.
- FLUSSER, Vilém. Do Espelho. In: Ficções Filosóficas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. p. 171-176.
- LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu.

In: ZIZEK, Slavoj (Org.) Um mapa da ideologia. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 97-103.

KLIX FREITAS, N. Representação, Simulação, Simulacro e Imagem na sociedade contemporânea. Polêmica, 12, jun. 2013. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/6435/4861>>. Acesso em: 10 Out. 2016.

MUCCI, Latuf Isaias. Nascemos Todos e vivemos sob o mesmo signo do simulacro. Disponível em: <92 <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero35/nascemos.html>>. Acesso em: 10 de Out. de 2016. Disponível em: <<http://ederchiodetto.com.br/portfolio-helga-stein-texto-do-curador/>> Acesso em: 23 de Jun. de 2017.



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

CARTOGRAFIA INSURGENTE: ARTE, LUTA E OCUPAÇÕES.

ROSANA M.P.B.SCHWARTZ / KELLER DUARTE / JOÃO CLEMENTE



Este artigo versa sobre os usos da cartografia e dos mapas narrativos pelos jovens de moradias precárias do território central da cidade de São Paulo, Brasil, como instrumentos provocadores de sentidos, discursos e expressões artístico-culturais, em fazeres promotores de compreensão territorial individual e coletiva.

Os mapeamentos realizados por esses jovens são primeiramente rascunhados, desenhados à mão ou pelo computador são carregados de símbolos. Cada desenho e composição narra vivências e experiências no centro da cidade.

A cartografia criada é ferramenta que instiga o olhar crítico sobre um determinado território e espaço. É produção conjunta que contribui para a organização dos sujeitos sociais, em redes de estratégias, para as “ocupações” dos espaços, luta pelo direito à cidade, mercantilização da arte popular e desconstrução das assimetrias de classe, raça e sexo.

A cartografia é um registro/documento da história, carregada de experiências, perspectivas de vida, conhecimentos e práticas cotidianas.

A História Cultural, as Ciências Sociais, as Artes, a Pedagogia

Social, a Antropologia Urbana, Visual e da Performance e a Etnomusicologia vêm fornecendo perspectivas de análise para se verificar os processos de apropriação, críticas sobre a cidade e a mercantilização da produção artística promovida por esses sujeitos sociais. (ARAUJO; HAESBERT, 2003)

A cartografia estudada, foi criada por jovens habitantes de locais precários da cidade –ocupações - pertencentes ao Movimento Sem Teto do Centro – MSTC, Movimento de Moradia Para Todos – MMPT e Coletivo Ocupação de Julho. Eles denominam seus mapeamentos, construídos pelos processos participativos, vivências e experiências repletos de processos de resistências e ocupação dos espaços urbanos de Cartografia Insurgente.

Espaço, segundo Milton Santos é:

Algo dinâmico e unitário, onde se reúnem materialidade e ação humana. O espaço seria o conjunto indissociável de sistemas de objetos, naturais ou fabricados, e de sistemas de ações, deliberadas ou não. A cada época, novos objetos e novas ações vêm juntar-se às outras, modificando o todo, tanto formal quanto substancialmente. (SANTOS, 2004, p. 46).

As vivências e tensões entre os jovens desses movimentos/ocupações de edifícios abandonados do centro da cidade, são produtoras de dinâmicas contínuas objetivas e simbólicas, ou seja, materializam o sentimento de pertencimento à história da cidade, às lutas por moradia, às práticas, às vivências, formando o que se denomina de territórios vividos.

A Cartografia Insurgente é processo de mapeamento que objetiva a aquisição de consciência política sobre o papel dos mapas nas lutas por direitos territoriais, humanos e políticas públicas de enfrentamento ao racismo, sexismo e machismo.

Os processos de construção dos mapas, das cartografias insurgentes não estabelecem um método específico, utilizam-se conceitos da



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

história cultural, antropologia, geografia, sociologia e pedagogia conjuntamente. Essa cartografia é coletiva e isenta de legendas pré-estabelecidas, não obstante, nem sempre um mapeamento colaborativo trata-se de Cartografias Insurgentes.

O reconhecimento acadêmico pela historiografia dessa cartografia e dos mapas narrativos participativos, ocorreu a partir da experiência, nos anos de 1970 no Canadá, dos esquimós na luta pela ocupação de terras. Mais de duzentos mapas narrativos foram criados e compuseram o “Projeto de Uso e Ocupação de Terras pelos Esquimós”. No Brasil, o conceito se categoriza na década de 1990, a partir da experiência do Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia, que mapeou experiências no território de exploração mineral da Empresa Vale S.A. O espaço ocupado pelos povos de culturas tradicionais foi demarcado pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra). Nesse contexto, os mapas narrativos traziam o conhecimento coletivo espacial tradicional da terra e as lutas pela demarcação das terras.

Desde então, algumas Organizações Não Governamentais – ONGs, Associações de Luta por Moradia, Coletivos Feministas e Negros, Organizações Religiosas, Artistas Plásticos, Urbanistas e Universidades se envolveram em projetos, experiências e vivências que incorporam as múltiplas metodologias de mapeamento narrativos participativos da Cartografia Social Insurgentes.

Os produtos cartográficos, são construídos conforme o foco e objetivo que se pretende atingir é a luta por habitações dignas e manifestações artístico culturais de um determinado grupo e lugar.

A Cartografia Insurgente dessa Juventude do centro da cidade de São Paulo, teve como base a metodologia da Cartografia Social da Amazônia para desenvolver meios de identificar, mapear e georreferenciar os problemas da moradia popular na cidade. Participaram do projeto cinquenta jovens, centralizados nos territórios/edifícios ocupados da Rua Nove de julho e Marconi.

Por meio da História Oral, esses jovens com faixa etária entre 16 e 29 anos, contaram em entrevistas, como construíram seus mapas narrativos, durante os anos de 2013 a 2017: o primeiro passo foi frequentar as oficinas oferecidas nas moradias precárias, nas ocupações, do centro da cidade de São Paulo. Professores das universidades foram apresentadores da metodologia da Cartografia Social da Amazônia.

O movimento de luta por moradia, desde os anos de 1970, vêm discutindo racismo, direito à cidade e a necessidade de mapeamentos sobre essas questões. Segundo esses jovens os mapas narrativos foram escolhidos como meio de articulação de jovens, predominantemente negros e negros, para o enfrentamento à desapropriação dos locais/edifícios/ abandonados e ocupados pelos Sem Tetos, racismo e violência contra a mulher. Foram cartografadas e depois expostas as violações no território, nas ruas, praças e galerias do centro da cidade de São Paulo. O objetivo foi sensibilizar os transeuntes e provocar impactos na vida dos moradores do território.

As oficinas estimularam percepções sobre o espaço urbano e como construir mapas narrativos, uma cartografia. Cada tema escolhido coletivamente foi problematizado em rodas de conversa. A livre expressão das situações vividas lançou propostas para a condução dos “mapas”. O conceito de mapa foi construído a partir dos jovens, ou seja, a partir das vivências e do que entendiam sobre um mapa.

Para a criação dos mapeamentos do território de convívio, promoveram caminhadas nas imediações das suas casas e, nesse caminhar observaram o espaço físico e social urbano. Fotografaram, desenharam dançaram e cantaram. “Flanar, vagar, derivar, errar configuram-se como motores para pensarmos para além da arquitetura sedimentada, desviando-nos para perseguir a possibilidade de uma cidade performativa em transformação”. (AMARAL, 2013).

Ilustraram seus próprios territórios em formato de desenhos, histórias em quadrinhos, poemas de cordel, diários de campo, composições



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

fotográficas, vídeos documentários e performances. Em produções artístico-culturais expuseram necessidades políticas e territoriais. A experiência de “olhar”, “ver” e “sentir” o “lugar” durante o caminhar, os instigou à intervenção e à ação ocupação performativa transformadora do espaço.

O caminhar desses jovens é compreendido como prática social estético/política repleta de especificidades locais e globais e os mapas narrativos concebidos, após o caminhar, como instrumentos estéticos de conhecimento.

As expressões artístico-culturais modificadas pelo próprio espaço físico, trazem as arqueologias da rua carregadas de tensões entre memória e imaginário social, entre as mediações individuais e coletivas e entre o público e o privado. Possuem a potência de uma percepção segmentada sobre um lugar, de um território da cidade de São Paulo, carregado de emoções, experiências, atuações e criatividade.

Um mapa é uma construção social do mundo expressa por meio da cartografia. Assim, longe de ser um simples “espelho” da natureza, uma representação de algum aspecto do mundo real, os mapas reescrevem o mundo – como nenhum outro documento – em termos de relações de poder e de práticas culturais, preferências e prioridades. O que vemos num mapa é tanto uma relação com um mundo social invisível e uma ideologia quanto uma relação com os fenômenos vistos e medidos na natureza. Assim, os mapas mostrariam sempre “muito mais do que uma soma de um conjunto de técnicas. (PARRAMON, 2010: 3)

Os mapas criados além de desenhar em reconhecimento as ruas, os prédios, os estabelecimentos comerciais, as Igrejas, o modo pelo qual o espaço foi organizado pelas relações e regras de poder, em determinado tempo e lugar, mostram os desdobramentos da criação artística/cultural interativa de homens e mulheres jovens (in)visíveis em determi-

nados espaços da cidade de São Paulo.

Diferentes formas de expressão desenvolvidos por instrumentos de comunicação surgiram e foram cartografadas: colagens, desenhos, fotografias, danças, músicas, declamações, vídeos documentários. Aos poucos, os ocupantes das moradias precárias foram visibilizados em mapas. Os locais de encontros dos jovens, as ruas onde realizam as “baladas” com seus aparelhos de som, as lojas de artigos jovens, os pontos de drogas e prostituição, as escolas e creches, foram traçadas de diferentes formas, obedecendo a percepção de cada jovem. Foi construído coletivamente um outro olhar geográfico de carências, afirmações e reivindicações de direitos.

A coleta das informações, do material artístico-cultural produzido mapas narrativos, construiu base georreferenciada das ocupações em Cartografia Insurgente.

O vocábulo ocupação designa a ação coletiva pelo direito à moradia assegurado pela Constituição brasileira de 1988. Os integrantes do movimento de luta por moradia definem uma ocupação como prática coletiva, consensual e solidária que objetiva a conquista de espaço para a obtenção da moradia. Representa uma das formas estratégicas para concentrar pessoas, unindo-as e conscientizando-as quanto aos problemas sociais e às deficiências das políticas públicas relacionadas às questões habitacionais. A concebem, ainda, como uma ação que visa dar expressão e destaque, por meio da grande imprensa, às questões da moradia, entendendo-a também como um veículo de promoção de diálogos entre as lideranças das associações e os órgãos governamentais, condicionando as negociações do espaço ocupado para reforma ou construção de moradias populares.

Os movimentos ocupam porque não existe uma política habitacional eficaz. O edifício Prestes Maia é um exemplo, está avaliado pela Caixa em R\$ 7 milhões, e os proprietários, Jorge Hamuche e Eduardo Amorim,



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

têm uma dívida de R\$ 5,8 milhões de IPTU (Imposto Predial Territorial Urbano). Em 2003, a gestão Marta Suplicy se dispôs a pagar a diferença (R\$ 1,2 milhão) para desapropriar o edifício. Então se iniciou o processo de compra do prédio da ocupação. A Justiça exigiu que o valor da propriedade, R\$ 7 milhões, fosse depositado integralmente pela prefeitura para que fosse feita a desapropriação. Como o poder público não pôde pagar, nada foi feito. (RIO, 2007)

Quando o diálogo não é estabelecido discute-se a mudança das famílias para outro local. Em outros casos, no entanto, ocorrem confrontos, como as reintegrações de posse, que, comumente, são violentas e duravam muitos anos.

As ocupações, os despejos e as reintegrações de posse aparecem nos mapas narrativos. Os jovens mapearam os edifícios ocupados do centro da cidade, registraram essas experiências e expuseram a produção nas salas de reuniões dos edifícios ocupados.

A percepção acerca do movimento se reelaborava e se transformava no decorrer do processo de ocupação do espaço físico, da negociação e da reforma do imóvel para uma possível compra posterior. Assim, o registro desse processo participativo adquire efeitos educativos e emancipatórios.

A estratégia da ocupação está vinculada a uma organização e é planejada de modo espaçado ou sequencial, podendo ser local, regional ou nacional e durar poucas horas ou meses. O espaço físico é transformado, efetivamente, em local de moradia, em território.

Nas ocupações se envolvem trabalhadores sem teto, moradores de rua, refugiados e imigrantes. O número de participantes por ação é irregular e depende da proporção da ocupação. (SCHWARTZ, 2007)

As ocupações, por serem ações coletivas que envolvem o des-

locamento de famílias e representantes de variadas associações de sem-teto, são vistas por seus líderes como uma manifestação necessariamente organizada, com muito critério, discutida e debatida durante as reuniões semanais no Grupo de Base do movimento.

A Cartografia Insurgente auxilia o planejamento das lideranças por meio dos desenhos, mapas, fotografias e vídeos e desvela os motivos que justificavam a ação.

Por que ocupamos? Por falta de política habitacional. Somos trabalhadores(as) sem teto, a renda familiar permite-nos pagar somente um aluguel nos cortiços ou favelas. Uma grande parcela da população, mesmo com carteira assinada ou vivendo da economia informal não conseguem pagar aluguel e sobreviver com dignidade. A falta de políticas sociais e neste caso de política habitacional, que venha contemplar a todas as camadas sociais, é a causa dos indivíduos se organizarem nos movimentos. As ocupações são as últimas saídas. Ao longo dos anos participamos de várias reuniões com representantes do governo do Estado e neste caso há anos nenhum, avanço obtivemos. O Programa habitacional do Governo do Estado, passando pelo CDHU (Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano), é excludente. É necessário que se tenha uma política de subsídio que atenda esta parcela da população Sem Teto. Por isso ocupamos. (SILVA, 2013)

Portanto, a ocupação é uma “marca” ou um símbolo de luta do movimento. Os alvos preferidos dos diversos grupos para empreender as ocupações são os prédios e terrenos públicos ou particulares abandonados ou com altas dívidas de impostos.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

O processo de ocupação se inicia com a entrada, sem aviso nem permissão prévia, de um grande número de pessoas num determinado terreno ou prédio. Os integrantes da ação são, em sua maioria, mulheres e crianças, convocadas para formar a “linha de frete” da manifestação; na retaguarda seguem os homens, incumbidos de proteger e isolar o local ocupado. Os ocupantes trazem consigo, já para as primeiras horas da ação, alimentos, roupas, lençóis, cobertores, colchões e alguma mobília, assim como bandeiras, manifestos e instrumentos de trabalho, demonstrando, assim, a intenção resoluta de permanecerem por longo tempo no local. (SCHWARTZ, 2007)

Após os esforços de ocupação, os participantes elegem uma Comissão Interna de Moradores, com o objetivo de encaminhar propostas para viabilizar as condições de vida no local. Essa comissão, constituída pelos membros que se destacam no processo (em sua maioria mulheres), criam projetos para o grupo junto às lideranças do movimento. Entre os projetos mais comuns propostos nas ocupações se destacavam os de construção de cozinhas e creches comunitárias, os de atividades artístico-culturais, que incluem festas, brincadeiras, oficinas de arte e teatros, e os que visavam a promoção de reuniões semanais, cursos e discussões sobre temáticas ligadas à habitação. Desde 2013, as oficinas de mapas narrativos, a Cartografia Insurgente.

Essa estrutura, segundo os relatos dos jovens “Sem Teto” participantes das ocupações, foi organizada a fim de se criar, entre as famílias que se encontram no espaço dos edifícios e no território, condições para o apoio mútuo, a informação recíproca, a conscientização geral da importância e repercussão da ação empreendida pelo grupo e suas relações com os agentes externos.

A Comissão, após discussão com o Grupo de Base e aprovação pela Assembleia Geral, organiza o regulamento interno da ocupação, a “Lei da Ocupação”, com o objetivo de estabelecer regra que garantam condições dignas de convivência coletiva às famílias ocupantes.

As regras prescrevem que somente as famílias cadastradas nos Grupos de Base dos movimentos podem morar na ocupação, bem como participar das instâncias de decisão no âmbito do local ocupado.

O órgão máximo e soberano da ação, eleito pelos sem-teto, é a Assembleia Geral das Famílias Moradoras. Segue-se a ela a Coordenação Geral da Ocupação, composta pelos representantes dos andares, escolhidos em reunião pelas famílias de cada andar; as Comissões de Trabalho, constituídas em Assembleia; e os coordenadores indicados pelos movimentos e aprovados em Assembleia. Todos os integrantes do grupo devem seguir rigorosamente o calendário de participação, composto pelas Assembleias Gerais (realizadas semanalmente, aos sábados, ou por convocação extraordinária, em caso de questões relevantes para serem tratadas). Para que a Assembleia tenha início, em primeira convocação, no horário marcado, faz-se necessária a presença de 50%+1 dos associados. Não atingindo o quorum, a Assembleia tem seu início adiado em meia hora. As propostas são consideradas aprovadas quando o grupo obtém a maioria simples dos votos dos associados presentes. (SCHWARTZ, 2007)

A participação das famílias nas Assembleias Gerais é obrigatória. Três faltas consecutivas, sem justificativa, podem acarretar a perda do direito de continuar morando no prédio. As famílias devem ser representadas nas Assembleias por pelo menos um de seus membros. Todas elas devem participar de todas as atividades, visando o bem comum no prédio (Comissões de Trabalho e Mutirões), bem como de Atos, Reuniões de Negociações e outras Atividades Gerais do Movimento, para contribuir com o avanço da luta por moradia. Para a entrada no local da ocupação e, em seguida, para a manutenção da sua segurança são construídas portarias que funcionam em regime integral de 24 horas, com os trabalhos voluntários dos moradores, organizados em turnos de trabalho. A entrada e a saída de pessoas do prédio são obrigatoriamente registradas na portaria. Cada morador deve se identificar ao porteiro, apresentando



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

sua carteira de sócio. As visitas somente são permitidas até as 21 horas. O visitante identificado e registrado é indicado para o andar que deseja ir e dar o nome da família a ser visitada. Entre as 22h e as 6h do dia seguinte ocorre uma vigilância especial sobre a circulação de pessoas na portaria e as famílias saem somente em casos de extrema necessidade (trabalho, estudo, doenças). Em caso de dúvida, os responsáveis pela portaria procuram a coordenação para resolver o problema em questão. (SCHWARTZ, 2007).

A coordenação também tem a função de zelar pela segurança e bem-estar internos, não permitindo, por exemplo, que objetos sejam jogados pelas janelas ou nas escadas, corredores e áreas comuns, reprimindo roubos, receptações ou armazenamento de objetos roubados e impedir o porte de qualquer tipo de arma, bem como o comércio de drogas e bebidas alcoólicas.

Segundo os regulamentos dos prédios, as regras de conduta que proíbem agressões físicas e ofensas morais (especialmente a violência contra mulheres e crianças) devem ser observadas estritamente. Preceitua, ainda, que todos os cômodos sejam mantidos limpos, que a higienização das áreas comuns e dos sanitários sejam feita por todos os moradores do prédio e que o lixo seja recolhido e colocado nos lugares e nos horários estabelecidos.

Para o trabalho de manutenção, a “Lei da Ocupação” afirma que todos os patrimônios do prédio tem que ser preservados. As instalações gerais devem ser conservadas e mantidas em funcionamento. Nenhum acessório ou equipamento (pias, portas, lavatórios, lustres, tomadas, fios etc.) podem ser arrancados ou quebrados. Se alguém danificasse qualquer objeto do prédio deve substituí-lo ou repará-lo.

Todas as famílias tem que contribuir para a manutenção do local ocupado com uma quantia monetária mensal estabelecida pela Assembleia Geral. A contribuição é recolhida mediante o fornecimento de recibo pelas pessoas autorizadas pela Assembleia Geral.

Toda ocupação cobra das famílias duzentos reais por mês, dependendo do local, para a manutenção do prédio. Compra de material de limpeza, segurança, etc... é como um condomínio. Se alguém não pode pagar a gente faz uma reunião e divide entre os que podem mais. Nós prestamos conta em assembleia desse dinheiro, pra ninguém falar que a coordenação está roubando... tem que ser tudo bem transparente e com muita ética, para não dar rolo. (SILVA, 2017)

Uma das práticas realizadas mensalmente pelos sem-teto é a prestação de contas em Assembleia. Todas as doações são registradas e controladas pela Tesouraria; em seguida, a distribuição dos bens é decidida pela Assembleia. Em caso de descumprimento de algum item do regulamento – que somente pode ser alterado ou aperfeiçoado pela própria Assembleia Geral – os coordenadores analisam a situação, cabendo à Assembleia Geral, uma vez constatada alguma infração, decidir e aplicar a punição, que pode ser uma advertência, o reparo do dano causado ou, em casos graves, a expulsão do infrator do local ocupado. As pessoas tem o direito de defesa na Assembleia Geral, mas somente se esta permitisse.

Os cursos de alfabetização de adultos, de reforço escolar para crianças, de formação política e de cidadania, as oficinas de Cartografia Insurgente são estruturados segundo um programa quinzenal, destinado não só aos grupos de base, mas a todos os integrantes das ocupações. (ALMEIDA, 2003)

Existem, ainda, cursos programados de artes plásticas, vídeo documentário, teatro, literatura, para se realizarem no último ou no primeiro domingo de cada mês, contemplando temas atrelados aos direitos humanos, os artigos da Constituição Brasileira referentes ao direito à moradia, o Estatuto da Cidade, as questões ligadas à habitação e à inclusão social, os movimentos populares, o Programa de Arrendamento Residen-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

cial (PAR) e as Propostas de Gestão Popular nas Políticas Públicas. São ministrados por especialistas e técnicos das áreas, militantes de partidos políticos, educadores sociais, pesquisadores e representantes de entidades governamentais e não-governamentais.

O oferecimento de cursos dessas naturezas está ligado à convicção de que à instrução, o conhecimento das artes e expressões culturais cumprem sustentar a ação: “Quem sabe mais luta melhor...”

A primeira ocupação do movimento de moradia no centro da cidade foi a do Casarão da Alameda Nothaman, 601, com cerca de 2.000 pessoas.

Por conta da ocupação foram recebidas várias doações e a cozinha comunitária funcionou por mais de um mês e só foi desativada quando todas as famílias já estavam alojadas. A ocupação foi realizada pelo Fórum dos Cortiços – FC e as negociações com a secretaria da cultura do Estado de São Paulo, proprietária do casarão e com a secretaria de habitação na pessoa do secretário Francisco Prado. As famílias após 4 anos foram retiradas. (SILVA, 2014)

Na ocupação da rua do Ouvidor nº. 63, realizada pelo Movimento de Moradia do Centro - MMC, foram encontrados materiais educativos criados por grupos internos e externos ao movimento, tais como cartazes, mapas desenhados do território – fixados no 4o. andar do edifício – apostilas de alfabetização de jovens e adultos e de Direito à Moradia.

No intuito de incentivar a participação nos cursos de Cartografia Insurgente, nas reuniões se promovem debates, explanações e reflexões sobre ao território do centro e a habitação na cidade de São Paulo. A ocupação da rua do Ouvidor teve ordem de despejo em 13 de maio de 2005, mas a condução disciplinada das negociações com o governo adiou o processo de retirada das famílias do local. O prazo para a saída dos moradores (que era 20 de maio de 2005) acabou sendo prorrogando, pelo

acordo judicial entre o MMC e o Ministério Público. A ocupação da rua do Ouvidor (que teve início em 12 de dezembro de 1997) foi considerada a mais antiga realizada em um edifício do governo do Estado na cidade de São Paulo. O prédio pertencia à Secretaria de Cultura e estava abandonado desde o início da década de 90. Abrigava cerca de noventa famílias.

No que se refere aos cortiços e às ocupações de São Paulo, os movimentos criam uma Comissão em parceria, o “Relatório da Missão Conjunta”, para identificar precisamente a urgência de uma lei de prevenção de despejos, na tentativa de evitar situações periclitantes, como algumas ações truculentas da polícia militar: “O judiciário não pode apenas determinar o despejo e se omitir em relação ao problema real.” No recebimento da ordem de despejo, fotografado e documentado pelo movimento, os sem-teto transmitem um recado em faixa afixada no local ocupado: “Srs. Governantes: Morar no Centro não é luxo; moradia é um Direito. Se tivermos para onde ir, vamos sair sim, mas queremos que o prédio seja transformado em moradia.”

Outra questão que tange às ocupações presentes nos mapas narrativos, se refere ao clima de combatividade e tensão desencadeado durante o processo de preparação e execução da tarefa de ocupar. Esse clima é notado nos desenhos, nos quadrinhos, nas narrativas dos participantes, em especial em suas palavras de ordem, nas imagens dos boletins do movimento, nas canções e performances e na exibição de bandeiras hasteadas ou brandidas.

Os mapas trazem palavras que se relacionavam com as trajetórias dos integrantes e da coordenação do movimento com os grupos de base da Igreja, Pastoral da Moradia, as CEBs.

Logo após uma ocupação, as lideranças costumam entrar em contato com os advogados e dirigentes do movimento, com pessoas pertencentes a partidos políticos e com gabinetes de vereadores ou órgãos governamentais que se sensibilizavam com a organização dos movimentos sociais na cidade.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Quando a gente ocupa um prédio, depois de falar com os advogados e parlamentares, a gente começa a organização interna, para ali a gente montar as comissões de moradores e uma associação... aí tem lá o corpo da coordenação, eleita e com maioria de mulheres. A gente cria um estatuto e vai registrar, cria o CNPJ, e então começa a negociação. Desde a entrada a gente está negociando. Negociamos o prédio com o proprietário para uma futura compra pelo programa de arrendamento residencial que é da Caixa, ou pela CDHU. Negociamos pra gente encontrar um caminho para que as famílias permanecerem no prédio ou para que elas consigam comprar uma unidade naquele prédio. (SILVA, 2015)

Além da Comissão Interna de moradores, as lideranças e alguns componentes do grupo de base formam uma nova comissão, chamada de “provisória”, composta por homens, com os objetivos de iniciar a vigilância do local e das proximidades, de delinear os primeiros diálogos de negociações com o poder público (representado, nesse primeiro momento, pelos policiais militares e delegados do distrito que chegavam ao local ocupado) para informar sobre o andamento das conversas iniciais e de trazer os resultados obtidos para todos os participantes que se encontram em um prédio fechado, com o intuito de proteger as famílias. Assim, durante e logo após as primeiras semanas de ocupação são criadas algumas “Comissões Internas” de moradores, “Comissões Provisórias” e “Associações de Moradores das Ocupações”, assim como diálogos com os advogados e dirigentes do movimento, militantes de partidos políticos, vereadores, órgãos governamentais e não-governamentais. (SCHWARTZ, 2007)

A Associação de Moradores tem por objetivo ampliar os planos e estratégias de alojar, proteger, manter, integrar e conscientizar as famí-

lias que pertencem ao projeto e as que ainda se encontram em moradias transitórias, cortiços, favelas ou na rua.

Ante essas questões, pode-se entender que as estratégias de ocupações de edifícios e terrenos públicos ou privados, em sua maioria, além de constituírem um mecanismo de luta pela moradia, também significam a promoção do processo de transformação, permanência e ressignificação desses sujeitos históricos femininos e masculinos.

Por meio das ocupações e das ações coletivas que se sucederam, um grande número de trabalhadores sem teto criou e empreendeu as tarefas que lhes permitiu transpor as barreiras não apenas físicas, burocráticas ou policiais, mas também simbólicas, de construção de suas experiências. As ocupações nas regiões centrais, em sua maioria, não lograram êxito, e os frequentes fracassos em toda a cidade provocaram o deslocamento de muitas famílias moradoras de cortiços para a periferia, em favelas ou outras ocupações. Esse processo desencadeou a formação de uma ampla comunicação entre os movimentos de regiões distantes e a soma de experiências, saberes e conhecimentos cambiados entre os variados movimentos, o que ensejou a ampliação da luta desses sujeitos históricos.

Assim, considera-se que os mapas narrativos, as Cartografias Insurgentes são ferramentas que instigam de formas criativas verbais e não-verbais, os sentidos e expressões artístico-culturais, por parte dos jovens moradores das ocupações, das moradias precárias e que lutam pela compra da casa própria na cidade de São Paulo.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. Carajás: A Guerra dos Mapas. Belém: Calangola, 2003.
- ARAUJO, Frederico Guilherme, HAESBERT, Rogerio. Identidades e Territórios: questões e olhares contemporâneos, Ed. Access, Rio de Janeiro, 2003.



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

AMARAL, Lilian. (Org). Cartografias Artísticas e Territórios Poéticos. Publicação eletrônica. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina | Centro Brasileiro de Estudos Latinoamericanos, 2016.

PARRAMON, Ramon. Acciones reversibles – Arte, educación y territorio. ACVIC, EUMO EDITORIAL, 2010.

SANTOS, Milton. A natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

SILVA, Edinalva Franco. Entrevista concedida aos autores, 2013, 2015 e 2017.

SCHWARTZ, Rosana M.P.B. Mulheres em Movimento, Movimento de Mulheres: a luta feminina por moradia na cidade de São Paulo. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

UM OLHAR DIGITAL SOBRE A ARTE POPULAR

ROSELITA LOPES DE ALMEIDA FREITAS

 **VÍDEO**

RESUMO

A Missão de Pesquisas Folclóricas foi um projeto do Departamento de Cultura que surgiu no ano de 1928, idealizado por Mário de Andrade em conjunto com Dina Lévi-Strauss e Oneyda Alvarenga. No governo Getúlio Vargas, período do Estado Novo (1937-45), os cultos afro-brasileiros no nordeste, sofreram discriminação legal e perseguição policial, sob o julgamento de “baixo espiritismo”. Em 1937, no Recife, a Secretaria de Segurança Pública decretou através de uma circular, a proibição do funcionamento dos terreiros - logo após se passarem três anos da realização do primeiro Congresso Afro-Brasileiro. O mesmo aconteceu em outras capitais brasileiras que também possuíam a mesma cultura religiosa. Segundo informações dos jornais da época, os locais dos cultos religiosos africanos, eram considerados centros de feitiçaria e estavam proibidos de funcionar.

Temendo o esmagamento da cultura popular, Mário de Andrade decidiu então formar um grupo de pesquisa, para viajar pelo Brasil a pro-

cura de registros das manifestações folclóricas brasileiras, antes que elas desaparecessem, frente a tanta pressão política - focando principalmente na dança e canto. Mário estuda tudo disponível no momento sobre a poética popular, avaliando todas as melodias oferecidas por seus amigos e alunos e, paralelamente, cria uma metodologia de pesquisa de campo para realizar o seu trabalho.

Neste contexto, o objetivo desta pesquisa é documentar por meio de mídia digital os registros sonoros, fotográficos e filmicos de parte do trajeto percorrido por Mário de Andrade em suas “missões folclóricas”, georeferenciando-os e disponibilizando-os num site aberto a visitação e interação pública. Justifica-se este projeto, pelo fato de que há pouco ou quase nenhum conhecimento do grande público sobre o evento das Missões Folclóricas; outro fator refere-se à sua importância na valorização da cultura nacional, em tempos de massificação e globalização generalizada. Ainda como fator de importância, o presente projeto diz respeito a grande adesão das mídias sociais na atualidade, nos mais reconditos cantos do Brasil e do mundo, mostrando-se assim, como plataforma perfeita para divulgação e localização dos eventos sociais, artísticos e culturais que prezem e engrandecem fenômenos brasileiros. Nossa metodologia terá algumas etapas principais e outras subdivisões expostas nos objetivos específicos: a primeira, diz respeito a grande um levantamento sobre a vida, obra e influências de Mário de Andrade. A seguir, numa pesquisa bibliográfica, buscaremos todo o produto de textos, fotos, filmes e gravações feitas pela equipe de Mário de Andrade e a visibilidade destes produtos em mídias impressas ou digitais. Em seguida, buscaremos geograficamente a origem destes eventos. Finalmente, haverá a ligação efetiva dos pontos geográficos com os fenômenos culturais estudados e a efetiva criação de site para divulgação de resultados e possibilidade de interação cultural. Este trabalho mergulhando profundamente nos estudos da pesquisa das Missões Folclóricas, georeferenciando-a e divulgando-a pelos meios digitais, apresenta como resultado a certeza de



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

que irá colaborar com a expressão, preservação e valorização da cultura nacional.

Palavras chave: documentário, literatura, cultura, intertextualidade, georeferência.

OBJETIVO GERAL

O objetivo principal desta pesquisa é revisitar e documentar os registros sonoros, fotográficos e fílmicos de parte do trajeto percorrido por Mário de Andrade em suas “missões folclóricas” – ocorridas em 1938, sob o olhar audiovisual. A partir dessa colheita, disponibilizaremos o material por meio de mídias digitais, num website para visitação, consultas, pesquisas e interações públicas. Além da cria o de um banco de dados sobre o material a ser disponibilizado, pretende-se também georreferenciar o material escolhido, coment -lo e compará-lo enquanto produto original, às produ oes contemporâneas - elaborando uma análise sobre a cultura popular e sua longevidade na atualidade.

Objetivo específico: Elabora o do website e publica o.

INTRODU O AO PASSADO E FUTURO

“Me vejo convertido a erudito respeitável e, o que   pior, respeitado. Isso me queima de vergonha”, escreveu Mário de Andrade em 1942 ao jornalista e crítico Moacir Werneck de Castro. Esta fala poderia estar na boca de muita gente, mas não tendo como primeira pessoa o poeta.

Entusiasta e praticamente anjo guardião da cultura brasileira de sua época, Mário atravessou o Brasil numa época em que a dificuldade de locomo o de um estado para outro era uma aventura. Com este espírito surgiu a pesquisa das missões.

O projeto das Missões estava alocado ao Departamento de Cultura da cidade de São Paulo e iniciou-se no ano de 1928, idealizado por Andrade em conjunto com Dina Lévi-Strausse Oneyda Alvarenga.

A instabilidade do governo de Getúlio Vargas, criada pelo regime político - chamado “Estado Novo”- foi marcada pela centraliza o do po-

der, nacionalismo, anticomunismo e autoritarismo. O processo de urbaniza o no Brasil foi avançando e as novas tecnologias revolucionavam a comunica o, direcionando-se principalmente para o canal de comunica o mais usado da época: o rádio.

Nestegoverno (1937-45), os cultos afro-brasileiros no nordeste sofreram discrimina o legal e persegui o policial, sob o julgamento de “baixo espiritismo”.

No ano de 1937, no Recife, a Secretaria de Segurança Pública decretou através de uma circular, a proibi o de funcionamento dos terreiros (locais de eventos religiosos afrodescendentes).

Segundo informaçoes de jornais da época, os locais dos cultos religiosos africanos, eram considerados centros de feitiçaria e estavam proibidos de funcionar segundo quatro contraven oes:

- 1 – Explorara boa-fé popular;
- 2 - Profanar símbolos, santos e imagens católicas;
- 3 - Colaborar para esconder líderes e/ou divulgar ideias comunista
- 4 - Praticar o charlatanismo, fazendo a utiliza o indevida da

atividade médica.

Mário de Andrade diante deste fato, ficou temeroso pelo desaparecimento das manifesta oes populares.

Tecnologicamente, o Brasil estava entrando em uma fase de grava o eletromagnética de discos e Mário ficou muito entusiasmado com as novas tecnologias. Mesmo não tendo ainda uma vitrola para realizar o seu trabalho, ficou com os ouvidos e olhares atentos, preparando-se para a viagem de pesquisa, que estaria acontecendo entre o final daquele ano e o início do ano seguinte.

Andrade inspirou-se também com a “Discoteca do Estado” criada com a iniciativa do Conselho de Ministros da Itália, ministério este que também percebeu a necessidade de ter um registro das músicas cantadas em diversas regiões, bem como de can oes que as pessoas estavam esquecendo, ou apenas sendo substituídas por outras. Este projeto o



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

deixou bastante entusiasmado.

O poeta consegue então um exemplar do trabalho de Roquete Pinto, que em 1917, gravou discos com cantos indígenas de Rondônia. Foi então, que despertou um total interesse pela preservação da memória musical no Brasil, relatando:

Nossa música popular é um tesouro prodigioso, condenado à morte. A fonografia se impõe como remédio de salvação. A reginação manuscrita é insuficiente porque dada a rapidez do canto é muito difícil escrevê-lo e as palavras que o acompanham. Tanto mais que a dicção e a entoação dos cantadores é extremamente difícil de ser verificada imediatamente com nitidez. Usam uma nasalção e um portamento constante tão sutil, ao mesmo tempo que o rubato rítmico de imprevistos tão surpreendentes e livres que o músico fica quase na impossibilidade de traduzir imediatamente na escrita o que está escutando. Por tudo isso o fonógrafo se impõe. Não é possível num país como o nosso, a gente esperar qualquer providência governamental nesse sentido. Cabe mais isso (como quase tudo) à iniciativa do povo. São as nossas sociedades que podem fazer alguma coisa para salvar esse tesouro que é de grande beleza e valor étnico inestimável. Parece-nos que sobretudo a sociedade dos Bandeirantes, fundada no Rio, podia fazer o trabalho que se impõe como imediato. Deixamos o apelo aqui.”(PEREIRA, 2011, p. 35)

CONHECENDO UM POUCO SOBRE MÁRIO DE ANDRADE

No dia 09 de Outubro de 1893, nascia em São Paulo, precisamente, no número 320 da Rua Aurora, um poeta, romancista, músico,

historiador, professor, crítico de arte, [fotógrafo](#), homem público e pioneiro no campo da etnomusicologia. Sua influência transcendeu fronteiras, exercendo uma enorme influência na literatura moderna brasileira, como ensaísta e estudioso. Mário pensava o Brasil como nação.

Durante quase toda sua vida, morou em São Paulo, onde seus pais Carlos Augusto de Andrade (autor de pequenas peças de teatro e guarda-livros) e Maria Luísa de Almeida Leite Moraes de Andrade, também haviam morado.

Participa de um banquete do Trianon para o lançamento do Modernismo, onde é apresentado ao público pelo escritor, Oswald de Andrade, através do artigo “Meu Poeta Futurista” (publicado no Jornal do Comércio São Paulo) e escreve para o jornal “Mestres do Passado” onde comenta sobre os parnasianos¹.

Mário de Andrade ao mesmo tempo em que realizava seu trabalho como pesquisador do folclore brasileiro fez amizade com um grupo de jovens artistas e escritores de São Paulo que assim como ele estavam interessados no modernismo europeu. Apesar de ter sido uma pessoa de inteligência invejável que teve inúmeras ocupações, sempre tinha tempo para ajudar os escritores que ainda não eram conhecidos.

Surge neste período, seu primeiro contato com a modernidade na Exposição de Anita Malfatti e numa viagem para Minas Gerais, inicia um contato com o barroco mineiro, fazendo uma visita a Alphonsus de Guimarães.

Em 1922, é professor catedrático de História da Música e Estética no Conservatório e participa da revista “Klaxon”, publicando poemas, críticas de literatura, artes plásticas, música e cinema. Escreve seu terceiro livro de poesias e o mais vanguardista: “Losango Cáqui”.

Começa a se corresponder com Manuel Bandeira e mantém a relação até o final de sua vida. Pública a poesia “Paulicéia Desvairada”. Na época, compôs uma única canção intitulada “Viola Quebrada”, em

¹ Movimento literário que nasceu em Paris-França, e trouxe para a poesia o espírito positivista e científico da época, do século XIX (dezenove) em contraponto ao romantismo.



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

uma parceria com Ary Kerner.

Participa da Semana de Arte Moderna em São Paulo, fato esse que discorreremos mais profundamente a seguir. Estudando alemão, se enamora por Kaethe Meichen-Bosen, em 1923.

Faz parte da revista “Ariel”, em São Paulo. Escreve a poética modernista “A escrava que não é Isaura” e continua a colaborar na “Revista do Brasil” (RJ).

Em 1924, realiza a histórica “Viagem da Descoberta da Cultura Popular do Brasil”. Passa a Semana Santa em Minas Gerais, acompanhado do poeta Blaise Cendrars, junto com os amigos Oswald de Andrade, a pintora Tarsila do Amaral e de Dona Olivia Guedes Penteados.² Segundo MAIA,

Detendo-se em povoações e cidades históricas mineiras, para os modernistas tudo parecia novo e, ao mesmo tempo, muito antigo. A atitude paradoxal tem uma lógica. O distanciamento que a maior parte de nossos escritores manteve com a realidade brasileira fazia com que a paisagem da Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de autenticidade cultural que eles procuravam. A reflexão dos modernistas, vinda desse contato que se pretendeu direto com uma parcela do povo brasileiro, pôde focalizar os processos de criação popular percebendo-os mais livres e mais condizentes com nossas condições e, em alguns pontos, até mesmo apresentando coincidência com propostas de determinadas vanguardas européias. A “Viagem da Descoberta do Brasil” provoca um amadurecimento no projeto nacionalista dos modernistas, fazendo com que a ênfase, que de início recaía com mais força sobre o estético, possa ir, progressivamente, abrangendo e sulcando o projeto ideológico. (MAIA, 2008 p. 159, apud TONI)

Mário passa a se dedicar a pesquisa lingüística de um “falar brasileiro” - que rompesse os limites regionais. Nessa época, sente-se

² Durante dez anos, de 1924 a 1934, Mário frequentou saraus no casarão de Dona Olívia Guedes Penteados - quase semanalmente.

apaixonado platonicamente, por Carolina da Silva Telles³, inspiradora dos poemas, “Tempo da Maria e da figura da Uiara”, presente em “Macunaíma”. Colabora em 1925, na Revista “Nova” de Belo Horizonte. Publica “A Escrava que não é Isaura”.

Por volta da mesma época, realiza leitura de Von Roraima zun Orinoco de Theodor Konch-Grünberg⁴, onde encontra o lendário “Macunaíma” - uma entidade mítica do alto Peru; neste mesmo livro esboça traços da rapsódia.

Durante férias na Chácara da Sapucaia, em Araraquara, conhecida como a “Chácara do Tio Pedro” no interior de São Paulo, escreve a primeira versão de “Macunaíma”, que ao todo foram 17 capítulos mais um epílogo, além do prefácio inédito.

Pública “Losango Cáqui”.

Em 1927, faz novas redações de “Macunaíma”. Começa a trocar cartas para falar desta obra, com Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade e aproveitam o momento, para discutirem sobre o livro “Experiências com a fotografia”.

Mário de Andrade, começa a fotografar, demonstrando um estudo minucioso das técnicas e as intenções artísticas. Nesta fase embrionária de Macunaíma, colabora no “Diário Nacional de São Paulo”, como crítico de arte e cronista (até 1932, quando o jornal é fechado). Faz sua estréia como romancista, publicando “Amar, verbo intransitivo”, que abala a burguesia paulistana com a história de Carlos, um adolescente de família tradicional iniciado nos prazeres do sexo pela sua Fraülein, contratada por seu pai exatamente para essa tarefa.

O contato direto de Mário de Andrade, com a cultura popular

³ Carolina Penteados da Silva Telles era filha de Olívia Guedes Penteados. Durante dez anos, de 1924 a 1934, Mário frequentou os saraus no casarão de Olívia e via Carolina quase semanalmente, casada com Gofredo Teixeira da Silva Telles - vereador e posteriormente prefeito da cidade de São Paulo, em 1932.

⁴ Theodor Koch-Grünberg (9 de abril 1872, Oberhessen, Alemanha - 8 de outubro 1924, Boa Vista, Brasil) foi um etnologista e explorador alemão que contribuiu relevantemente ao estudo dos povos indígenas da América do Sul, em particular dos Pemon da Venezuela e dos povos indígenas brasileiros da região Amazônica, estudando a mitologia, lendas, etnologia, antropologia e história dos mesmos.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

regional, resultou também na obra "Clã do Jabuti", com uma poética elaborada a partir das formas musicais do povo, toada, moda de viola, e romance.

Realiza sua primeira "Viagem Etnográfica" em companhia de Tarsila do Amaral e de dona Olívia Guedes Penteado percorrendo todo o Brasil, indo do Amazonas ao Peru, viagem essa que resulta na obra "O Turista Aprendiz". Em 1928, publica "Ensaio sobre a Música Brasileira" e finaliza o livro "Macunaíma" - o Herói sem nenhum caráter.

Escrevendo sob um fundo romanesco e satírico, onde se mesclavam numa narrativa exemplar - a epopéia e o lirismo, a mitologia e o folclore, a história e o linguajar popular. O "herói sem nenhum caráter", personagem-título, se tornou uma síntese das virtudes e defeitos do brasileiro comum. Nessa obra, Mário de Andrade inova a estética literária - com audácia e rebela-se contra a mesmice das normas vigentes, repercutindo em todo o país por sua abordagem inédita. Escreve em 1929, uma coluna de crônicas - "Táxi", no "Diário Nacional".

Realizando sua segunda "Viagem etnográfica" segue para o Nordeste do Brasil, resgatando documentos, música popular e danças dramáticas. Neste mesmo ano, rompe sua amizade com Oswald de Andrade, iniciada por volta de 1917, quando ambos defendiam a arte contra os ataques da imprensa conservadora. Os dois escritores não perdiam nenhuma oportunidade para proclamar seu apoio às mudanças nas artes brasileiras. Contudo, Mário e Oswald possuíam comportamentos e algumas idéias diversas, o que resultava em desentendimentos, intrigas e agressões, culminando com um definitivo rompimento da amizade. No ano de 1923, ocorreu o primeiro indício de desentendimento entre eles, como reclama Mário de Andrade com Tarsila do Amaral em carta: (AMARAL apud RODRIGUES, 2010, p.6)

Foi bom deixar que passassem dois dias depois do recebimento da tua carta, para te escrever. Já agora passou a primeira forte irritação que me causou o pro-

cedimento do Oswald. Não sei, nem quero imaginar o que te disse Oswald a meu respeito. Sei que não mentiria. Mas sei também que exagerou. Magoa-me com três ou quatro injustiças pesadas. Depois, no Rio, ainda Oswald, meu amigo, tenta desacreditar-me. Ele mesmo o confessou. Agora, em Paris, contigo. (esta carta é para que ele, a leia). (AMARAL, 2003, p.729)

As diferenças entre os dois começam a se acentuar quando Menotti del Picchia lança o livro "O Homem e a Morte" e Mário faz públicos, documentados e explícitos elogios ao escritor, que por outro lado foi duramente criticado por Oswald - que também havia lançado na mesma época sua obra - "Os Condenados". A crítica literária da época se dividia, havia quem elogiasse a obra de Menotti e quem achasse que a obra de Oswald era infinitamente superior. O grupo de ativistas do modernismo se dividia em intrigas e egos exaltados.

Em 1930, Mário de Andrade participou da "Revolução de 30" apoiando-a. Defendeu o Nacionalismo Musical e publica "Modinhas Imperiais", "Crítica e antologia" e "Remate de Males".

Em 1933 completa 40 anos e faz crítica ao Diário de São Paulo até o ano de 1935. Em 1934, cria e dirige a Coleção Cultural Musical (Edições Cultura Brasileira - São Paulo). Colabora em "Festa" - uma revista que trouxe alternativas na busca do entendimento da modernidade e nacionalidade dos modernistas de São Paulo para a década de 1920 (Rio de Janeiro); publica também em "Boletim de Ariel" - a revista literária mais importante da época. Ainda nesse ano, publica "Contos de Belazarte", onde o autor faz uma análise social e psicológica das relações familiares.

Nomeado em 1935, como chefe da Divisão de Expansão Cultural e Diretor do Departamento de Cultura, publica "O Aleijadinho" e "Álvares de Azevedo".



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Em 1936, deixa de dar aulas no Conservatório e é nomeado Chefe do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. No ano seguinte, em 1937 -apresenta-se contra o Estado Novo.

Demitindo-se do Departamento de Cultura de São Paulo em 1938, transfere-se para o Rio de Janeiro. É nomeado professor-catedrático de Filosofia e História da Arte na Universidade do Distrito Federal e colabora no Diário de Notícias no Rio de Janeiro. Publica “Namoros com a Medicina” e estudos de folclore.

Em 1939, cria a Sociedade de Etnologia e Folclore de São Paulo, sendo o primeiro presidente. Organiza o 1o Congresso da Língua Nacional Cantada. Projeta a criação do SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. É nomeado encarregado do Setor de São Paulo e Mato Grosso. Escreve poemas de “A Costela do Grão Cão”. Publica “Samba Rural Paulista”. É crítico do Diário de Notícias até 1944 e colabora na “Revista Acadêmica” (RJ) e em “O Estado de São Paulo”. Na mesma época, publica “A Expressão Musical nos Estados Unidos”.

Em 1941, Mário de Andrade, volta a morar em São Paulo, à Rua Lopes Chaves 546 e passa a ser comissionado pelo SPHAN. Colabora em “Clima” - uma revista formada por um grupo de estudantes herdados do modernismo, onde Mário foi o fiador intelectual, escrevendo sobre a inteligência brasileira. A revista foi o veículo que retratou a renovação das críticas no Brasil, com uma proposta inovadora de discussão e a participação dos rumos da cultura nacional.

Em 1942, torna-se sócio fundador da Sociedade dos Escritores Brasileiros. Colabora no “Diário de S. Paulo” e na “Folha de São Paulo” e publica “Pequena História da Música”. Em 1943, lança “Aspectos da Literatura Brasileira”, “O Baile das Quatro Artes”, “Os Filhos de Candinha” - crítica e crônicas. No ano seguinte, em 1944, escreve a poesia, “Lira Paulistana”.

Suas obras foram classificadas em dezenove volumes, entre Poesias, Romances, Contos, Crônicas e Ensaios.

Faleceu no dia 25 de Fevereiro de 1945, em sua casa - São Paulo, vítima de um enfarte do miocárdio e foi enterrado no Cemitério da Consolação - São Paulo, no ano da publicação de “Lira Paulistana” e “Poesias completas”.

Devido as suas divergências com o regime político da época, não houve qualquer reação oficial significativa devido à sua morte. Somente dez anos mais tarde, quando já havia falecido o ditador Getúlio Vargas, foi quando se deu o iniciou a consagração de Andrade como um dos principais valores culturais no Brasil, e no ano de 1960 - foi dado o seu nome à Biblioteca Municipal de São Paulo.

Seu legado foi marcado por uma obra volumosa e repleta de riquezas, tornando-se um capítulo à parte em sua produção literária sem fronteiras, e mantida, ininterruptamente pelos colegas: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Fernando Sabino, Augusto Meyer e outros. Suas cartas conservaram a mesma prosa saborosa de suas criações com palavras — um lirismo que como ele disse, “nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada”.

2. INTERAÇÕES MODERNISTAS

O Modernismo surgiu na Europa, em Portugal, por volta de 1915, com publicação das revistas Orfeu (1915), Centauro (1916) e Portugal Futurista (1919). A primeira atitude dos novos escritores foi esquecer o passado, desprezar o sentimentalismo falso dos românticos, adotar uma participação ativa e primar pela originalidade de idéias e na poesia - sendo assim, não deveriam se prender à rima e à métrica.

Os autores modernos não fundaram propriamente uma nova escola literária com regras rígidas, pelo contrário, desvincularam-se das teorias das escolas anteriores e procuraram os fatos da vida atual e a realidade do país de uma forma livre e descompromissada, para transmitir suas emo-



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

ções. Percebe-se que os autores modernos trazem um vocabulário cheio de expressões coloquiais, traduzindo a fala típica e versos livres.

No Brasil, o Modernismo surgiu a partir de **1912, quando** Oswald de Andrade vai à Europa e volta imbuído do futurismo de Marinetti⁵. Em **1915, o jornal** “O Estado de São Paulo” publica dois artigos de Monteiro Lobato: “Urupés” e “Velha Praga”, que condenam o regionalismo sentimental e idealista.

Anita Malfatti lança na sua pintura cubista em **1917**, desprezando a perspectiva convencional e representando os objetos com formas geométricas. Em **1921**, Graça Aranha volta da Europa e publica estética da vida, em que condena os padrões da época.

O modernismo brasileiro passou por três fases diferentes: a primeira (1922-1928), quando os autores procuraram menosprezar e destruir a literatura passada, dando ênfase a um nacionalismo exagerado, primitivista, repudiando todo passado histórico. No Brasil em 1922, aconteceu a divulgação das teorias vanguardistas européias, pela Semana de Arte Moderna e com a chamada Geração de 22. Instalaram-se, na literatura brasileira a escrita automática, influenciada pelos surrealistas franceses: o verso livre, o lirismo paródico, a prosa experimental e uma exploração bastante criativa do folclore, da tradição oral e da linguagem coloquial.

Num segundo momento (1928-1945), foi um período de construção de idéias literárias inovadoras e coerentes. Nesta fase, destacamos Mário de Andrade, com a obra *Macunaíma* e José Américo de Almeida, com “A Bagaceira”.

Na terceira fase, os autores fogem dos excessos e primam pela ordem sobre os caos, que foi a geração. Esta fase no conjunto é contraditória - rompendo com o passado literário, mas ao mesmo tempo, tentando resgatar as tradições primitivamente brasileiras.

⁵ Felippo Tomasso Marinetti –Poeta, romancista e dramaturgo italiano, nascido em 1876 e falecido em 1944 que foi o fundador e principal teórico do futurismo,. Viveu na França, viajando frequentemente a Itália. Em 1909, publicou o “Manifesto do Futurismo” no jornal Le Fígaro. Suas idéias foram rapidamente adotadas por um grupo significativo de jovens escritores e artistas plásticos. Após a Primeira Guerra Mundial, Marinetti aderiu entusiasticamente ao Fascismo, argumentando que este era uma extensão natural do Futurismo.

3. A SEMANA DE ARTE MODERNA

Entre 11 e 18 de fevereiro de 1922, num momento brasileiro ancorado pela Velha República - calçada numa política conservadora e dominada pelos senhores da oligarquia do café, com uma elite acostumada aos modelos estéticos europeus - um grupo de artistas propôs uma ação que pretendia renovar e transformar o cenário cultural e artístico da época. A idéia central era criar uma arte essencialmente brasileira, sem desprezar as influências européias.

Participaram da semana da arte moderna: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Víctor Brecheret, Plínio Salgado, Anita Malfatti, Menotti Del Pichia, Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet, Heitor Villa-Lobos, Tácito de Almeida, Di Cavalcanti, Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Guiomar Novais, Paulo Prado entre outros, e teve como um dos organizadores o intelectual - Rubens Borba de Moraes que não pode participar por estar doente. Tarsila do Amaral, também não compareceu ao evento, por estar em Paris.

A Semana de Arte antiga ocorreu em uma época repleta de turbulências políticas, sociais, econômicas e culturais. Surgiram novas vanguardas estéticas e o mundo chocou-se com as novas linguagens carentes de regras.

O evento foi alvo de críticas e na época, em parte foi desprezada por não ser bem entendida. Este período se encaixa no contexto da República Velha (1889-1930), controlada pelas oligarquias cafeeiras - as ricas famílias tradicionais - e pela política do café com leite (1898-1930). Crescia no Brasil o capitalismo, consolidado pela elite e pela república paulista, totalmente influenciada pelos padrões tradicionais estéticos europeus.

A Semana da Arte Moderna teve como objetivo renovar o ambiente cultural e artístico da cidade, como cita o Correio Paulistano (órgão do partido governista paulista, em 29 de Janeiro de 1922) dizendo o seguinte: “a perfeita demonstração do que há em nosso meio em escultura, arquitetura, música e literatura sob o ponto de vista rigorosamente atual”.



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Estava fundado o **Modernismo** no Brasil, apesar do forte impacto causado pelo movimento, se manteve devido a grande divulgação em jornais e revistas da época.

Em 1917, o ataque de Monteiro Lobato à exposição de Anita Malfatti é respondido com a Semana. Em torno dela, surgem Mário de Andrade com a obra “Paulicéia Desvairada” e “Macunaíma”; Oswald de Andrade com “Memórias Sentimentais de João Miramar”; Manuel Bandeira com “Ritmo Dissoluto”; Cassiano Ricardo com “Martim-Cererê”, e movimentos como o da “Revista de Antropofagia do Pau-Brasil” e da “Revista Verde de Cataguazes” ambas lideradas pelo escritor, dramaturgo brasileiro e ensaísta de tendências nacionalistas Oswald de Andrade.

A esse núcleo juntam-se Carlos Drummond de Andrade com “Alguns Poesia”, Augusto Meyer com “Giraluy”, Mário Quintana com “A Rua do Catavento”, Jorge de Lima com “Poemas Negros” e o romancista José Lins do Rego, com “Menino de Engenho”.

A reação ao liberalismo desse grupo, com o “Verde-amarelismo” - foi um movimento que defendia o nacionalismo ufanista. Esse movimento converteu-se em 1926, no chamado “Grupo da Anta”, que seguiu uma linha de orientação política nitidamente de direita, da qual sairia na década de 1930, o Integralismo de Plínio Salgado - associado ao fascismo.

Os ufanistas eram aqueles que acabavam extrapolando, se vangloriando, exaltando as riquezas brasileiras; expondo a si e ao país a uma situação interpretada por alguns como arrogância e vaidade. O movimento “Verde-amarelismo” e o “Anta” - ambos comandados, por Plínio Salgado e outros poetas, como Menotti Del Picchia na obra “Juca Mulato” - fecham-se às vanguardas européias. Mais tarde, o poeta Cassiano Ricardo passaria a considerar sua participação no “Grupo da Anta” como um erro.

Mário de Andrade foi um dos mais importantes participantes da Semana de 22. Realiza importante pesquisa sobre o folclore brasileiro e a utiliza em suas obras, afastando-se da postura de valorizar somente o que é europeu. Esses estudos são utilizados em sua obra “Macunaíma - o

herói sem nenhum caráter” - onde traça o perfil do herói brasileiro, produto de uma grande mistura étnica e cultural.

José Oswald de Sousa Andrade funda a “Revista de Antropofagia” em 1927, onde afirma ser necessário que o Brasil devore a cultura estrangeira e, na digestão, aproveite suas qualidades para criar uma cultura própria.

Anita Malfatti nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, visitou a Europa e introduziu o expressionismo em São Paulo.

O expressionismo foi um movimento artístico que surgiu no final do século XX, como uma reação à objetividade do impressionismo francês, apresentando características de não ter uma preocupação com a objetividade da expressão, mas de poder exteriorizar uma reflexão individual e subjetiva dos artistas, não simplesmente absorver o mundo e reproduzi-lo, mas poder recriá-lo.

Em 1922, Mário de Andrade preparava a publicação de “Paulicéia Desvairada”, trabalhando simultaneamente com Anita Malfatti e Oswald de Andrade na organização de um evento que divulgaria as obras deles a um público mais vasto: a “Semana de Arte Moderna”.

O fato foi realizado em São Paulo, no Teatro Municipal. Durante esse evento, houve leituras literárias e palestras sobre arte, música e literatura, além de uma exposição de pinturas de Anita Malfatti e de outros artistas associados ao modernismo. O episódio marcou o início do modernismo no Brasil e tornou-se referência cultural do século XX.

O governador do estado de São Paulo na época Washington Luis, apoiou o movimento, e trouxe os artistas Plínio Salgado e Menotti Del Picchia do Rio de Janeiro - membros do seu partido, o Partido Republicano Paulista - para debater.

Mário de Andrade, além de ser um dos principais organizadores da Semana de Arte Moderna, foi um dos mais ativos participantes do evento - que apesar de ser recebido com ceticismo - atraiu certa audiência. Andrade aproveitou a ocasião, para apresentar um esboço sobre o en-



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

saioque viria a publicar em 1925: a “A Escrava que não é Isaura” - num discurso que fala sobre tendências da poesia modernista.

4. A MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS

Mário de Andrade decidiu formar um grupo de pesquisa, para viajar pelo Brasil a procura de registros das manifestações folclóricas brasileiras, antes que elas desaparecessem, focando principalmente na dança e canto. Estuda profundamente tudo sobre a poética popular, avaliando todas as melodias oferecidas por seus amigos e alunos. Faz uma procura de exemplos de como se deve desenvolver uma metodologia de pesquisa de campo para realizar o seu trabalho.

Começa a escrever para seus amigos do Norte e Nordeste, a fim de obter informações sobre tudo que fosse relacionado às manifestações musicais de cada região, para formar as bases de pousada para iniciar a trabalhar.

Resolve criar juntamente com o escritor e arqueólogo Paulo Duarte, um Departamento de Cultura para a unificação da cidade de São Paulo - Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura Municipal de São Paulo, onde se tornou diretor.

Seu objetivo declarado, conforme a ata da sua fundação, foi: “conquistar e divulgar para todo o país a cultura brasileira”. O Departamento de cultura recém-criado foi idealizado com a finalidade, de fazer uma investigação demográfica e cultural, realizando a construção de parques, recreações e importantes publicações culturais.

O projeto da expedição foi implementado pelo próprio Mário de Andrade, devido o fato do mesmo ser o primeiro diretor do Departamento de Cultura de São Paulo (1934-1937), hoje atual Secretaria Municipal de Cultura.

Com as idéias formadas de suas viagens, vai primeiro ao Rio Grande do Norte, em Natal e nos locais vizinhos. Em seguida, viaja para a Paraíba e aproveita para acompanhar o carnaval em Recife. Volta carregado de melodias com a intenção de publicar sobre o modo de cantar nordestino e potiguar.

Passou sete anos dedicando-se à pesquisa de todo o material trazido de suas viagens, passa então a ter conhecimento dos cantos populares do Brasil, e reforça sua crença na necessidade de registrar - gravando, filmando e fotografando.

A idéia inicial era formar um acervo de livros, discos e partituras, para em seguida pensar em gravar todas as músicas praticadas em todas as cidades dos arredores, gravando em estúdio as obras. No setor de pesquisas, aumentaria a possibilidade de trabalhos futuros, criando um “Laboratório da Palavra”.

Mário sugeriu que as músicas que nosso povo cantava e dançava fossem consideradas um bem precioso da cultura intangível. Tinha planejado além da gravação e da filmagem, fazer um registro em livros de tombo.

Idealizou que a cada cinco anos, as mesmas regiões fossem mapeadas, para que no futuro fosse feito um comparativo das mudanças nos cantos dos povos brasileiros.

Seguiu o trabalho que estava sendo realizado no Departamento de Cultura e sugeriu a compra de equipamentos para várias seções e funções, ponderando com as discotecas e filmotecas:

[...] A parte que inicialmente tem de ser adquirida e é de necessidade imediata, é o aparelhamento de filmes sonoros, fonografia e fotografia. Mesmo o aparelhamento fotográfico pode ser deixado para mais tarde, embora isto não seja aconselhável. A fonografia como a filmagem sonora fazem parte absoluta do tombamento, pois que são elementos recolhedores. Da mesma forma com que a inscrição num dos livros de tombamento de tal escultura, de tal quadro histórico, dum Debret como dum sambaqui, impede a destruição ou dispersão deles, a fonografia gravando uma canção popular cientificamente ou o filme sonoro



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

gravando tal versão baiana do Bumba-meu-boi, impedem a perda destas criações, que o progresso, o rádio, o cinema estão matando com violenta rapidez. (Cartas de trabalho, Brasília, MEC, 1981, p. 53, apud TONI).

Em 1938, reuniu uma equipe composta por: Antônio Ladeira - assistente técnico de gravação do Departamento de Cultura e auxiliar geral da missão; Martin Braunwieser - músico e maestro austríaco membro do Coral Paulistano; Benedito Pacheco - técnico de som e Luiz Saia - arquiteto e membro da Sociedade de Etnografia e Folclore - e chefe da expedição.

Todos os integrantes foram munidos de uma infinidade dos melhores equipamentos de tecnologia da época, como por exemplo: uma máquina americana - Presto Recorder - que gravava em discos de acetato; uma câmera fotográfica Rolleyflex, uma filmadora Kodak de 16 mm e muitos outros acessórios, lentes, filmes, filtros e microfones. Seguiram viagem, em um navio saindo do Porto de Santos em Fevereiro de 1938.

O roteiro de viagem que o grupo de pesquisadores realizou, inicia-se em fevereiro, com escalas feitas no Rio de Janeiro, Vitória, Salvador, Maceió, posteriormente com o grupo desembarcando em Pernambuco - onde são recebidos pelo poeta Ascenso Ferreira e pelo musicólogo, Valdemar de Oliveira - nesta primeira parada ficaram até março.

Na capital, juntos trabalham nos municípios de Rio Branco, Tacaratu, Folha Branca e Brejo dos Padres - onde colheram os aboios, acalantos, cantos de carregadores de piano, cantos com viola, cocos, xangô, tore, bumba-meu-boi e cabocolinhos. Fizeram um único filme em Pernambuco, mostrando o Carnaval e o frevo do Recife.

Em maio, vão à Paraíba, foi onde a equipe das Missões esteve por mais tempo pesquisando, com duas incursões ao interior. Dirigiram-se à João Pessoa e também visitaram os seus arredores - como o bairro Alagoa Nova, Rogers, Curema, Torrelândia e Itabaiana. Seguem

em seguida para Pombal, Patos, Campina Grande, Sousa, Cajazeiras, Alagoa Grande, Mamanguape, Baía da Traição e Areia - de onde trazem as cantigas de roda, cantos de pedintes, aboios, cantos com viola, cocos, bumba-meu-boi, reis de congo, chegada de marujos, praia e reisado. Fizeram em Itabaiana e João Pessoa, todas as cenas filmadas na capital e no interior do Estado mostrando danças de cabocolinho; os vaqueiros na pega de bois, em Patos, na Fazenda São José; o coco - de João Pessoa e Itabaiana; o bumba-meu-boi - de Souza e de Patos; otoré e o praiá, dos índios Pancararu, de Tacaratu; a nau catarineta - de João Pessoa, e o Pombal - do rei de congo.

Entre o mês de maio e junho, o grupo fez uma extensa travessia por terra até o Maranhão, passando pelo Ceará e Piauí, embora tenham tido um atraso no trajeto, devido um problema no caminhão.

Ainda no mês de junho, continuam as pesquisas em São Luís, onde fizeram o registro de tambor de crioula, boi-bumbá, carimbó e tambor de mina. Logo que saíram do Maranhão, a equipe seguiu para Belém, permanecendo até julho - gravando acalantos, babaçuê, pajelança e boi-bumbá - onde as filmagens contemplam o babaçuê do Terreiro de Sático Ferreira de Barros.

A justificativa do motivo que levou a escolher estas regiões para o início deste trabalho, seria por serem as mais ricas em música popular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em quase seis meses de viagem, os pesquisadores conseguiram um acervo de 1.126 fotografias, 1.500 melodias gravadas e 17.936 documentos textuais (cadernos de desenhos, cadernetas de anotações, notas de pesquisas, anotações musicais, letras de músicas, versos da poética popular e dados sobre arquitetura), 19 filmes de 16 e 35 mm, e outras mil peças elencadas entre instrumentos de corda, sopro, percussão e objetos etnográficos.

Conseguiram construir um material muito rico, que se tornou um verdadeiro mapa cultural do nordeste: Cantigas de Roda, Cantos Religio-



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

sos, Barca, Catimbó, Bumba-meu-boi, Maracatu, Nau Catarineta, Cabocolinhos, Tambor-de-Criola, Tambor-de-Mina, Praiá, Aboios, Cocos, Sessões de Desafio, Xangôs, de Ninar, Cantos de Trabalho, Cateretê, entre outros.

Fizeram um registro detalhado da confecção de utensílios artesanais e da poética popular, além de danças e cantos diversos. Todos os registros da pesquisa seriam destinados para a Discoteca Pública, que foi criada pelo Mário de Andrade, inspirado no modelo italiano e que pertencia a uma divisão do Departamento de Cultura.

Atualmente, este material compõe o acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga - que foi a co-responsável pela metodologia de trabalho da equipe, organizando os textos, transcrevendo todo material da expedição, resultando em 6.304 páginas datilografadas, e 1.299 fonogramas originais de música popular, e faz parte do acervo do Centro Cultural de São Paulo desde 1993.

Mesmo com o sucesso da expedição - Mário de Andrade continuava sendo o mesmo obstinado de sempre, por este motivo, resolveu ampliar seu trabalho sobre o folclore popular e música, ao mesmo tempo, em que organizava exposições e conferências.

Todo o trabalho das missões somou um amplo acervo registrado em imagens fotográficas, filmes, áudio e anotações musicais, referente aos lugares que percorreram durante as viagens feitas pela equipe.

Este projeto foi conhecido como pioneiro em multimídia da cultura brasileira. A divisão de todo o material foi realizado conforme o caráter funcional das formas de expressões culturais: cantar, rezar, trabalhar e músicas de dançar. Todo o acervo resultou em uma das maiores e melhor coleção fonográfica cultural, formando uma Discoteca Municipal.

Nesta época, Mário de Andrade faz amizade com a etnóloga Dina Dreyfus, esposa de Claude Lévy-Strauss - que neste momento era membro de um grupo de professoras da Universidade de São Paulo e estava realizando pesquisas. Dina Dreyfus tornou-se colaboradora da Discoteca, ministrando cursos de Etnografia e Folclore para formação de pesquisadores,

orientando alunos em como aprender a fazer o trabalho de campo, que em primeiro plano, estaria sendo pautado apenas em recolher objetos.

Foi Dreyfus que proporcionou toda a bibliografia que Mário de Andrade teve contato, por ser uma especialista em documentação musical em campo.

É provável que Dina Dreyfus, tenha conhecido o autor de “Esquisse d’une méthode de folklore musical” - Constantin Brailoiu - musicólogo romeno que trabalhou no “Museu do Homem” ao lado de alguns professores e, este projeto, pode ter sido a fonte da metodologia adotada pelas Pesquisas Folclóricas das Missões.

Logo após ter sido instaurado o Estado Novo por Getúlio Vargas (que era contra o pensamento do projeto) e com mudança do prefeito paulista Fábio Pradopor Prestes Maia, ordenou-se o cancelamento da missão. Diante de todas as dificuldades, Mário de Andrade, coloca seu cargo de Diretor do Departamento de Cultura, à disposição, causando a diminuição e simplificação do projeto.

Outro aspecto a se lembrar do caráter sempre guardião de Mário com relação à cultura nacional, mostra-se quando o poeta em conjunto com o advogado Rodrigo Melo Franco, mostra-se como um dos mentores e fundadores do SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - que foi fundado em 1937, dedicado à preservação de objetos históricos e sítios relacionados ao legado religioso do país e a fatos políticos históricos.

OSPHAN por ordem de limitações financeiras e políticas, foi impedido da realização do projeto das Missões - diminuindo as atividades do instituto.

Na época, Mário de Andrade teve que abortar seus planos e decide mudar-se para o Rio de Janeiro, para tomar posse de um novo posto na UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde comandou o Congresso da Língua Nacional Cantada, um importante evento folclórico e musical.

Em 1941, retorna a São Paulo e assume o seu antigo cargo do De-



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

partamento de Cultura, apesar de trabalhar com muito menos intensidade.

Questionando-se o mercado da arte, é impossível dissociar a questão de estudo e valorização da arte e cultura popular.

Finalizando este trabalho e inspirada pela pesquisa realizada por Mário de Andrade, realizei a apresentação em forma de site do endereço terrademacunaima.com - como um museu digital colaborativo do trabalho aqui discutido, pretendendo apontar a questão da importância da socialização, conservação e fácil acesso às manifestações artísticas brasileiras.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy (org.). Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral. EDUSP, São Paulo: 2003.

ANDRADE, Mário. O Turista Aprendiz. Ed. Livraria Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia. São Paulo: 1976.

MAIA, Gleydes Meire da Silva. Mário de Andrade: A Viagem e o Viajante. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2008.

SENNA, Homero. República das Letras, Ed. Olímpica. Rio de Janeiro: 1996, 3ª Edição.

TONI, Flávia Camargo. Missão: as pesquisas folclóricas. In: Missão de Pesquisas Folclóricas. Ed. SESC. SP: 2006, 1a. ed.



O DOGMÁTICO
MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

SOMBRAS, SOBRAS E LUZ: ARTE JUVENIL NA ROOSEVELT

ROSILENE MORAES ALVES MARCELINO

 VÍDEO

Não sem dúvidas, para este artigo, o objetivo é partilhar uma tarde na qual, longe de ser uma qualquer, conheci um jovem e sua história em prosa, verso, música e zine na Roosevelt. Azucrinado as ideias, a pergunta: Como a narrativa da população juvenil flutuante intersecta-se à Roosevelt produzindo, quiçá em simbiose, o que representa aquele riscado de chão? Vem à mente uma tarde na qual, em pouco tempo, virava assento o primeiro degrau da escada da Martinho Prado; atraída pelo violão e pela voz aveludada cantando de Ben Jor a Elvis Presley. Depois de perambular por vagões do metrô levando música por trocado, era hora de fechar o dia partilhando melodias na Praça. Zástrás e... multidão e violão itinerante, acompanhados de um coro improvisado por quem, despido de timidez, já dançava nos degraus. A festa dura pouco. Policiais da GCM (Guarda Civil Metropolitana), do nada, pediram para que a garota que estava ao meu lado e mais três meninos o acompanhassem. Os olhares se trombavam incrédulos. Os jovens, envergonhados e sem entender o porquê, seguiram o policial. Em minutos e ninguém mais cantava. Permaneci ali, sentada, indignada, sem a coragem de admitir que aqueles jovens talvez tenham sido intimidados por aquela “autoridade” pelas suas rou-

pas simples, chinelos nos pés, pela sua pele negra. Cabisbaixa, fui surpreendida por um jovem que oferecia zine por um real. Zine é uma possibilidade que se abre para artistas independentes comunicarem suas ideias, ideais e – no caso daquele rapaz – de ganhar a vida sem fazer mal a ninguém. Aquele zine, feito à mão, somado ao sorriso franco do jovem e um tricô danado de papo e de autores como Pinheiro, Salles e Delgado constitui a partilha que aqui faço, botando em prosa quiproquós citadinos.

Palavras-chave: Comunicação; cultura; arte; cidade e espaço urbano; juventude.

Este artigo representa um *cadim* (como dizem os bons mineiros) de um esforço maior, de um doutoramento que procura colocar no centro – e em filigranas –, narrativa e produção de sentido sobre uma fração do coração de São Paulo, a Praça Roosevelt. Optar pelo enfoque na narrativa compreende o reconhecimento de sua plasticidade e, por consequência, o seu caráter aberto e transitório, colocando, por assim dizer, como dorsal deste estudo o viés qualitativo. Na América Latina, como já dito alhures, progressão e linearidade dão lugar a movimentos tradutórios tão bem colocados em voga por Pinheiro (2013). Para o autor, há de se superar o que ele intitula de lógicas binárias de centro e periferia e empreender atenção às “colisões e trocas entre culturas dominantes de centro e variantes de periferia (PINHEIRO, 2013, p. 16). Colocar olhos na cultura, para Lotman (1996), compreende reconhece-la na qualidade de uma semiosfera, na qual a atenção deve estar voltada aos processos de significação e produção de significados, que, por seu turno, configuram semioses. A semiosfera abstrata que é, articula homogeneidade e individualidade em seu interior e evidencia como o limite entre um e outro aspecto representa desafio de se registrar. Daí o convite do autor para que se atente às membranas que, raramente de modo pacífico, no jogo do cotidiano, de forma dialógica e dialética, botam-se em confronto com tudo que as circunda. E é justamente nesta zona fronteira que este artigo se coloca ao se aproximar das narrativas de jovens que pela praça circulam.



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

Os processos tradutórios aí implicados mostram a cultura, mais que tudo, como potencial criativo.

Trata-se de se atentar a fios discursivos, a formações discursivas, que, como colocados por Bauman (2012) constituem a cultura como máster em conjugar variáveis muitas das vezes contraditórias sem se desintegrar: a tradição e a novidade, o causal e o teológico, a mudança e a monotonia, o previsível e o inesperável, a assimetria entre a falta de poder e a força, a rotina e a criatividade, o repetitivo e o inovador, o escolhido e o determinado, o padronizado e o aleatório, o imprevisível e o esperado. Em meio a este contexto, os sujeitos – tal qual como os jovens que aqui se cresce olhos – vivem a cultura, constituindo-a e por ela sendo constituídos – experienciando estados ora de autonomia, ora de vulnerabilidade; em meio a um processo incessante feito de lutas e negociações.

A hegemonia, os discursos hegemônicos, por assim dizer, nada têm de cristalizados e muito menos representam um processo que se dá meramente a partir de imposição externa aos sujeitos. Trata-se, na proposição de Martín-Barbero (2009, p. 112) fortemente ancorada nas contribuições de Gramsci, de “um processo no qual uma classe hegemônica, na medida em que representa interesses que também reconhecem de alguma maneira como seus as classes subalternas”. Portanto, não se trata apenas de força, mas de sentidos colocados em circulação que, dialógica e dialeticamente, são embebecidos na sedução e na cumplicidade, convocando a repensar espessura cultural, reconhecida pelo autor “como campo estratégico na luta para ser articulador de conflitos” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 112). Apoiando-se em Willians, a cultura, para Martín Barbero (2009), desloca-se de uma ideia de reprodução e verte-se em possibilidades de transformações sociais, dado o reconhecimento de seu caráter processual.

Nas bordas dos discursos hegemônicos e suas racionalidades encontram-se as artes do fazer, uma fração de mundo forjado pelas táticas daqueles que habitam uma invisibilidade social. Baseado em

Certeau, Martín-Barbeiro (2009) afirma que o paradigma desta lógica é a cultura popular. E acrescenta que a “cultura a que se refere Certeau é a impura e conflitiva cultura popular urbana” (p. 122, grifo nosso), constituída de um resto (saberes marginalizados que convertem o cotidiano em gesto criador e coletivo) e de um estilo (maneira de fruir certos espaços, fazer intercâmbios sociais e forma de resistência moral).

E é justamente este saber dito marginalizado e a forma como fruem da cidade, da Roosevelt no caso, que aqui a atenção se volta para a cultura popular urbana juvenil. Neste sentido a curiosidade aqui paira sobre como a narrativa da população juvenil flutuante intersecta-se à Roosevelt produzindo, quiçá em simbiose, o que representa aquele riscado de chão. Frutificados de uma inspiração etnográfica brotam muitas possibilidades de partilha, mas, dada a limitação de espaço, esta conversa em forma de artigo retrata uma das tardes de campo de pesquisa. Mais especificamente, propõe-se a trazer um pouco da história de um jovem e a forma como, por meio da arte de sua prosa, de seu verso, de sua música e de seu zine, procura não sucumbir às mazelas (cidades e de tantas outras ordens), sendo membrana-filtrante-tradutória entre seu lugar de fala (social e tantas outras instâncias) e uma parcela da cidade de São Paulo, a Roosevelt.

Depois do trabalho voluntário na Nossa Senhora da Consolação, uma mureta da praça, perto Via Roosevelt Café, tornou-se assento. Contudo, em pouco tempo, já estava sentada no primeiro degrau da escada da Martinho Prado, atraída pelo som de um violão e pela voz aveludada de um rapaz que cantava Jorge Ben Jor, Zélia Duncan, Tim Maia, Elvis Presley. A dupla, durante o dia, perambula por vagões do metrô levando sua música por trocados e foi para a praça naquela hora para fechar o dia partilhando melodias. Em um záztrás mais e mais pessoas se juntaram, o violão – já sem dono – perambulava de mão em mão, sem falar do coro na base do improvisado e daqueles que, despidos de timidez, já dançavam nos degraus. A festa durou pouco. Policiais da GCM, do nada, pediram para



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

que a garota que estava ao meu lado e mais três meninos o acompanhavam. Ninguém entendeu o motivo. Os olhares se trombavam incrédulos. Os jovens, envergonhados e sem entender o porquê, seguiram o policial. Em minutos e ninguém mais cantava. Ninguém mais à frente ou atrás. Ao lado apenas um jovem com expressão triste, desolada e com ar de interrogação. Permaneci ali, sentada, sem a coragem de admitir que aqueles jovens talvez tenham sido intimidados por aquela “autoridade” pelas suas roupas simples, chinelos nos pés, por conta de sua pele negra. Cabisbaixa, fui surpreendida por um rapaz, que oferecia o seu zine por um real. Zine é uma possibilidade que se abre para artistas independentes comunicarem suas ideias, ideais e – no caso daquele jovem – de ganhar sem fazer mal a ninguém. Aquele zine, feito à mão, somado ao sorriso sereno e franco, iniciou outro viés de conversa naquele fim de tarde.

O rapaz, de 22 anos, explica que seu zine representa uma resposta à “comunicação violenta da sociedade”, que via de regra as pessoas acabam condicionando suas necessidades “às exigências da sociedade”. Para ter um conforto – seja social ou individual – a alternativa é cada um procurar se conectar “à sua criança interior”, àquilo que há de mais importante e essencial dentro da gente”. Entre o que considera essencial e importante, destaca o “amor”, a “compaixão” e a “retidão de caráter”. E, sem delongas, explica: “Retidão de caráter tá relacionada à honra, né? E a honra tá relacionada à confiança, né? Caráter é tudo aquilo que uma pessoa faz [no cotidiano], (...) o que ela pensa”. E continua, dizendo que quando se tem retidão de caráter, se faz tudo reto, se é confiável, é puro. E a busca do ser humano deve estar centrada nesta pureza de consciência, de modo que a “a nossa alma, nosso coração, nossos sentimentos [devem] sempre serem puros e verdadeiros, porque assim a gente reflete isso. O que tá dentro te explana pra fora e isso reflete nas pessoas, e as pessoas refletem na gente, e assim a gente tem uma sociedade justa, uma humanidade equilibrada”, Uma vez nesta direção não o ser humano não se equilibraria no ódio, na ambição, na ganância,

na vaidade, mas se equilibraria no amor, “em todas as virtudes elevadas que a gente carrega desde criança”.

Nem sempre pensou desse jeito. Produzir zines, fazendo-os a mão, ilustrando o texto com desenhos, representa o afastamento de uma fase muito difícil de sua vida. “Tenho uma história um pouco pesada”, “passei por um relacionamento abusivo”, adianta. Chegou a entrar para o crime e quando não sabia mais o que fazer com a sua vida, topa com um amigo poeta e, sem titubear, abre toda a sua situação. O amigo marca um encontro no bairro em que mora, na Zona Sul de São Paulo. No dia e hora marcados, encontra seu amigo e, de partida, recebe a pergunta “você tem alguma poesia?”. Em resposta, disse “eu tenho o que eu sinto agora, no momento”. O amigo-poeta retruca e o convida a ação: “então escreve o que você sente”. Naquele momento, o rapaz escreveu tudo que sentia, tudo pelo que estava passando e como aquilo tudo não deixava de ser também de outras pessoas com as quais convivia no seu dia a dia. Sua poesia, portanto, não falava dele, mas daqueles que também compunham quem ele era. Nisto, dá-se conta de o se o que sente não diz respeito apenas a ele, então aquilo era na verdade um problema social. Desta história e experiência, surgiu o zine, dessa experiência ruim, eu tive ajuda desse amigo, que é poeta e também faz as zines. Para distribuir seus zines, passa a frequentar o centro da cidade de São Paulo, procurando conversar com as pessoas e a apresentar seu trabalho, naquele momento, em sua terceira edição.

A sua primeira poesia, alegre-se em lembrar, tem a preocupação de não “deixar que as flores [“o amor mais puro que a gente tem dentro da gente”] murchem”. O primeiro zine é dedicado a ser “sincero consigo mesmo, ser transparente, ser puro consigo (...). Então pra você olhar pro outro, você primeiro deve olhar para si”. Tímido, leva um tempo para recitar o seu primeiro poema, anunciando que é pesado, mas cede e declama: “olhe pra si, procure olhar pra suas sombras, e clareia suas sobras, transforma suas sombras em luz”. Quando se propôs a olhar para



O DOGMÁTICO MERCADO DE ARTE

UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

sua própria sujeira é que teve condições de limpá-la, pode “vomitar tudo aquilo” de ruim que estava dentro. E explica, transformar em luz é sinônimo de “você estar limpo”, preparado para deixar de ser um ser sem honra e sem rumo. Dali em diante, seu compromisso, por meio da poesia, é manter-se reto, puro e verdadeiro. Isso porque acredita que cada pensamento, cada fala e cada agir deve emanar amor. Se esta tríade – pensar, falar e agir – não emana amor ou justiça, é melhor calar-se. “Se as suas palavras não forem melhor que o seu silêncio, então prefira se manter em silêncio”.

O rapaz, hoje, reside no Recreio Privavera, em Itapeverica, e se criou no Capão Redondo, lugar em que sua mãe e seu padrasto, ainda hoje, moram. Aos 22 anos, em sua página do Facebook, aparece ao lado de colegas (meninas e meninos) que, com ele, integram um grupo de hip-hop: É um grupo composto por “cinco elementos. Tem escritores, DJs, MCs, grafiteiros, dançarinos”. Tanto pelas vias da poesia como do hip-hop, pergunta-se sempre: “é possível amadurecer a mente sem endurecer o coração?” Para ele, amadurecer “é lidar com a vida com amor. Porque ser duro é muito fácil, qualquer um pode ser duro”. E provoca: “Quem é que tem coragem de abaixar o seu ego” e (...) tem coragem de conversar com o irmão com amor, sabe? Essa é a maior rebeldia. A maior rebeldia é o amor” (grifo nosso). Ser rebelde é se comunicar amorosamente com as pessoas. Em busca de partilhar o máximo possível suas ideias, história e poesia, divide-se. Às segundas, quartas e sextas dedica-se ao centro de São Paulo e às terças e quintas, fica na Zonal Sul paulistana: “gosto de revezar, eu gosto que a mensagem chegue não só às pessoas aqui no centro, mas eu gosto que cheguem aonde eu moro também” (...) Pra transformar e me transformar também. Porque eu aprendo muito com as pessoas na rua, sabe?” E continua: “Cada pessoa vem com uma história diferente (...) Cada uma delas deixa uma parte delas comigo e eu deixo uma parte minha com elas”.

E explica que “todos somos um”, porque “Pra alguém morar no

prédio que tá aqui na frente, teve um monte de pedreiro pra trabalhar pra construir. Mas os pedreiros, pra construírem o prédio, tiveram que ter as ferramentas e o cimento. Mas quem fez as ferramentas? (...) o cimento?”. E justifica: “Não há nada que se faça só. A própria natureza é assim, um elemento surge do outro elemento”. A natureza “tá em sincronia, por que a gente seria diferente?” E defende que as pessoas, sendo individualistas, vão contra a lei da natureza. Para tangenciar sua ideia, coloca: “Imagina se a natureza decidisse ter uma mente individual como a gente, ela não daria oxigênio, ela não daria alimento pra gente, porque ela pensaria só nela como indivíduo”.

O jovem afirma dizer isso sem ser hipócrita porque reconhece que há dias em que age com seu ego, é errante, mas que está disposto a aprender com os seus erros. Parece que olhando para sua história, entende “que corajoso é aquele que erra, aquele que olha pro seu erro e fala “agora é hora de mudar”. E afirma que “se a gente começar a pensar como uma mente universal, que tudo e todos estão conectados, ligados, relacionados, diretamente ou indiretamente, aí sim a gente vai começar a viver num mundo melhor, num mundo justo, num mundo verdadeiro”. E, complementa, não se trata de religião.

O jovem rapaz de 22 anos encarna a proposição de Salles (2013) sobre ato criador, isto é, a construção de seus objetos (os zines com sua poesia e ilustrações, sua música, o modo como procura contar a sua história) resulta de um percurso que a autora intitula de intersemiótico, de natureza híbrida. Longe de generalizar, propõe que se assiste na atualidade “uma ampliação dos ‘espetáculos’ artísticos que não limitam sua materialização a uma determinada linguagem. Nesses casos, não só o processo como a própria obra abarca diferentes códigos” (p. 118). Da concretude da praça-edifício, a passagem de um rapaz deixa um rastro de arte, de uma cultura popular urbana, que longe de ser acabada, mostra a mestiçagem tão cara à América Latina, um jeito de ser barroco, que como diz Santos, resgatado por Pinheiro (2013), que refere-se à “fraque-



UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA EM DESENVOLVIMENTO

za extrema de centro, [e] constitui um campo privilegiado para o desenvolvimento de uma imaginação centrífuga, subversiva e blasfema” (p. 34).

REFERÊNCIAS

- DELGADO, Manuel. *Sociedades Movedizas: Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2009.
- PINHEIRO, Amálio. *América Latina: Barroco, Cidade, Jornal*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2013.