



HAL
open science

Sensações cinéticas: Palatnik e o movimento como tema nas artes visuais

Nikoleta Kerinska

► **To cite this version:**

Nikoleta Kerinska. Sensações cinéticas: Palatnik e o movimento como tema nas artes visuais. Nikoleta Kerinska (org.). Editora UFU, 14 (2), 2018, OuvirOuVer, Sensações cinéticas: Palatnik e o movimento como tema nas artes visuais, 1983-1005. 10.14393/OUV . hal-04450786

HAL Id: hal-04450786

<https://hal.science/hal-04450786>

Submitted on 12 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

ouvirouver

Revista dos Programas de Pós-graduação do Instituto de Artes

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

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

ouvirouver	Uberlândia	v. 14	n. 2	p. 267- 620	jul./dez. 2018
------------	------------	-------	------	-------------	----------------



Universidade Federal de Uberlândia

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

EDUFU– Editora da Universidade Federal de Uberlândia

Direção EDUFU: Guilherme Fromm

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Bloco A – Sala 01

www.edufu.ufu.br | e-mail: livraria@ufu.br

Revista dos Programas de Pós-graduação do Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Programa de Pós-Graduação em Música

Mestrado Profissional em Artes

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Campus Santa Mônica

Bloco 3E - Sala 130 / 38408.100 – Uberlândia-MG

www.iarte.ufu.br

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

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

Programa de Pós-Graduação em Artes, 2005–v.
Semestral, 2010 – Anual de 2005 a 2009.

ISSN 1809-290X
ISSN 1983-1005(online)

1. Artes – Periódicos. 2. Música – Periódicos. 3. Artes Cênicas – Periódicos. 4. Artes Visuais– Periódicos. I. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes.

CDU: 7(05)



Diretor IARTE

Cesar Adriano Traldi

Coordenadores dos Programas Pós-Graduação em Artes / Renato Palumbo Dória
Pós-Graduação em Artes Cênicas / Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques
Pós-Graduação em Música / André Campos Machado
Mestrado Profissional em Artes / Dirce Helena Benevides Carvalho.

Comitê Editorial

Beatriz Basile da Silva Rauscher (Editora Responsável)
Daniele Pimenta
Fernanda de Assis Oliveira

Conselho Editorial Consultivo / Científico

Adriana Giarola Kayama (UNICAMP - Brasil)
Afonso Medeiros (UFPA - Brasil)
Alexandre Zamith Almeida (UNICAMP - Brasil)
Ana Maria Pacheco Carneiro (UFU - Brasil)
Ana Sofia Lopes da Ponte (Universidade do Porto - Portugal)
André Carrico (UFRN - Brasil)
André Luiz Antunes Netto Carneira (UDESC - Brasil)
Aparecido José Cirillo (UFES - Brasil)
Arão Paranaguá de Santana (UFMA - Brasil)
Biagio D'Angelo (UnB - Brasil)
Cesar Marino Villavicencio Grossmann (UNESP - Brasil)
Cleber da Silveira Campos (UFRN - Brasil)
Cyriaco Lopes (John Jay College, City University of New York - USA)
Edson Sekeff Zampronha (Universidad de Oviedo - Espanha)
Elisa de Souza Martinez (UNB - Brasil)
Fábio Scarduelli (UNESPAR - Brasil)
Fernando Antônio Mencarelli (UFMG - Brasil)
Fernando Manoel Aleixo (UFU - Brasil)
Gilson Uehara Gimenes Antunes (UNICAMP - Brasil)
Guillermo Aymerich (Universidade Politécnica de Valencia - Espanha)
Ileana Diéguez (Universidad Autónoma Metropolitana - México)
Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos (UFAL - Brasil)
Jônatas Manzolli (UNICAMP - Brasil)
Jorge das Graças Veloso (UnB - Brasil)

José Spaniol (UNESP - Brasil)
Josette Feral (Université Du Quebec a Montreal - Canadá)
Juan Villegas (University of Califórnia - USA)
Lilía Neves Gonçalves (UFU - Brasil)
Luciana Del-Ben (UFRGS - Brasil)
Ludmila Brandão (UFMT - Brasil)
Márcia Strazzacappa (UNICAMP - Brasil)
Marco Antonio Coelho Bortoleto (UNICAMP - Brasil)
Margarete Arroyo (UNESP - Brasil)
Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques (UFU - Brasil)
María Isabel Baldasarre (Universidad Nacional de San Martín - Argentina)
Maria Teresa Alencar de Brito (USP - Brasil)
Mário Fernando Bolognesi (UNESP - Brasil)
Mário Rodrigues Videira Júnior (USP - Brasil)
Marta Isaacsson Souza e Silva (UFRGS - Brasil)
Miguel Teixeira da Silva Leal (Universidade do Porto - Portugal).
Patrícia Garcia Leal (UFRN - Brasil)
Paulo José de Siqueira Tiné (USP - Brasil)
Paulo Ricardo Merisio (UNIRIO - Brasil)
Raúl Minsburg (Universidad Nacional de Lanús e Universidad Nacional de Tres de Febrero - Argentina)
Renato Palumbo Dória (UFU - Brasil)
Ricardo Climent (The University of Manchester - Inglaterra)
Rodrigo Sigal Sefchovich (Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras - México)
Sandra Rey (UFRGS - Brasil)
Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo (UDESC - Brasil)
Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (UDESC - Brasil)
Sônia Tereza da Silva Ribeiro – (UFU - Brasil)
Wladilene de Sousa Lima (UFPA - Brasil)

Projeto Gráfico

Paulo Roberto de Lima Bueno (UFU)

Diagramação

Eduardo Warpechowski | Gráfica UFU
Marco Túlio Silva | Estagiário IARTE

Imagem da Capa e Miolo

Concepção gráfica: Marco Pasqualini de Andrade. Crédito da imagem: Caderno de anotações de Abram Palatnik de 1949 (Coleção Abraham Palatnik)



Sumário

Editorial 274

DOSSIÊ

Sensações cinéticas: Palatnik e o movimento como tema nas artes visuais 278

NIKOLETA KERINSKA

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

L'art cinétique au Brésil: le rôle de pionnier d'Abraham Palatnik 288

MARJOLAINE BEUZARD

Université Paris-Sorbonne, Paris, France

Abraham Palatnik : une discipline du chaos ? / Abraham Palatnik: a discipline of chaos? 300

MARJOLAINE BEUZARD

Université Paris-Sorbonne, Paris, France

Popper, Roy Ascott e Jeffrey Shaw: visões de um futuro tecnológico e participante nas décadas de 1960 e 1970. 310

MARCO PASQUALINI DE ANDRADE

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG , Brasil

O tempo redesenhado: tramas da imagem 322

RODRIGO FREITAS

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG , Brasil

« Le film est déjà commencé ? » Mise à l'épreuve de l'image cinématographique des salles obscures aux cimaises des musées 330

AURELIE HERBET

Université Toulouse 2 Jean Jaurès, Toulouse, France

Composição: Ensaio em 03 Movimentos. 340

MILENA SZAFIR

Universidade Federal do Ceará, (ICA- UFCE), Fortaleza CE , Brasil

Images 3D artistiques : bio-morphismes et matières organiques. 362

ANNE-SARAH LE MEUR

Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, France

Médias localisés & mobilités partagées, création & activation dans trois dispositifs artistiques contemporains. 380

BERNARD GUELTON

Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, France

ENTREVISTA / DOSSIÊ

La visite de l'atelier d'Abraham Palatnik : interview de l'artiste par Marjolaine Beuzard, Rio de Janeiro, avril 2007. 392

MARJOLAINE BEUZARD

Université Paris-Sorbonne, Paris, France

Propos sur la scène artistique brésilienne des années 1940 aux années 1980 : Interview de Catherine Bompuis par Marjolaine Beuzard, 2010. 410

MARJOLAINE BEUZARD

Université Paris-Sorbonne, Paris, France

AUTORIA

Ensaio em dois tempos: revivendo Antígona, a prisioneira. 422

PATRÍCIA FRANCA-HUCHET

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Belo Horizonte MG, Brasil

ARTIGOS

Cultura, currículo e identidade (cultural): conceitos-base para uma educação musical multicultural. 438

RENAN SANTIAGO DE SOUSA

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Rio de Janeiro RJ , Brasil

ANA IVENICKI

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Rio de Janeiro RJ , Brasil

Desenvolvimento profissional docente: um estudo de caso com professores do Projeto Musicalização Infantil de Blumenau SC. 452

GIAN MARCO DE OLIVEIRA

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) Florianópolis SC, Brasil

REGINA FINCK SCHAMBECK

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) Florianópolis SC, Brasil

Overtone Singing: a surpreendente habilidade de perceber e emitir vocalmente uma série harmônica. 466

LIDIA BECKER

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Rio de Janeiro RJ, Brasil

GEOVANNI BORDIANO

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Rio de Janeiro RJ, Brasil

Jean-Jacques Lemêtre e a presença da dramaturgia sonora no processo de criação do ator. 482

ALEX BEIGUI PAIVA CAVALCANTE

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) Natal RN, Brasil

FLÁVIA FERNANDES COUTO

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil

A qualidade do movimento do dançarino e a percepção: uma reflexão a partir da psicologia do desenvolvimento. 496

MARIA EUNICE DE OLIVEIRA

Universidade Federal do Paraná (UFPR) Curitiba PR, Brasil

HELGA LOOS-SANT'ANA

Universidade Federal do Paraná (UFPR) Curitiba PR, Brasil

Por um balé somático: Laban e Béziers no aprenderensinar a técnica clássica. 510

NEILA CRISTINA BALDI

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) Santa Maria RS, Brasil

Cia. de Dança Palácio das Artes: movimentos de uma dança de resistência. 522

TÂNIA MARA SILVA MEIRELES

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Belo Horizonte MG, Brasil

Sábia dislexia. Magritte entre a similitude e a semelhança. 536

STÉPHANE HUCHET

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Belo Horizonte MG, Brasil

Visualidades interrompidas. 548

MICHAL KIRSCHBAUM

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) Florianópolis SC, Brasil

Março de 194

O diálogo entre a imagem técnica e a imagem tradicional: aplicação e critérios na preservação do patrimônio cultural. 560

LIA SIPAÚBA PROENÇA BRUSADIN

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Belo Horizonte MG, Brasil

TRADUÇÕES / DOSSIÊ

Visita ao ateliê de Abraham Palatnik: entrevista de Marjolaine Beuzard com o artista, Rio de Janeiro, abril de 2007. 576

MARJOLAINE BEUZARD

Université Paris-Sorbonne, Paris, France

NIKOLETA KERINSKA (Tradução)

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG , Brasil

Reflexões sobre o cenário artístico brasileiro dos anos 1940 aos anos 80: Entrevista com Catherine Bompuis, 2010. 594

MARJOLAINE BEUZARD

Université Paris-Sorbonne, Paris, France

NIKOLETA KERINSKA (Tradução)

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG , Brasil

Mídias localizadas e mobilidades compartilhadas, criação e ativação em três dispositivos artísticos contemporâneos. 606

BERNARD GUELTON

Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France

NIKOLETA KERINSKA (Tradução)

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG , Brasil

NORMAS PARA SUBMISSÃO 618

Lamp
Peb

Editorial

O dossiê temático que abre este número 2 do volume 14 da revista *ouvirOUver*, se constrói em torno do artista seminal das Artes Visuais no Brasil: Abraham Palatnik. Organizado por Nikoleta Kerinska, o dossiê *Sensações cinéticas: Palatnik e o movimento como tema nas artes visuais*, reúne entrevista inédita com o artista, textos sobre sua obra e contexto histórico, frutos de pesquisa de doutorado realizada por Marjolaine Beuzard na universidade francesa, Paris-Sorbonne sob a orientação de Arnauld Pierre. O dossiê concentra nove trabalhos de pesquisadores brasileiros e franceses, organizados em três eixos: (1º.) contextualiza a arte cinética na conjuntura internacional da arte e o movimento como questão central da produção artística; (2º.) aborda o movimento na imagem e a imagem em movimento observando as práticas artísticas e expositivas e (3º.) observa a imagem de síntese, as mídias localizadas e as mobilidades compartilhadas. Desse modo, os artigos selecionados, desdobram e atualizam a questão do movimento e os recursos de tecnologia na construção de poéticas em trabalhos de artes visuais.

Entre os artigos submetidos e aprovados para esta edição, temos três artigos na área de Música. O primeiro, se insere no campo da educação musical, escrito por Renan Santiago de Sousa e Ana Ivenicki apresenta um ensaio teórico, o qual tem como objetivo apresentar a necessidade de um pensamento multiculturalmente orientado na Educação Musical. As reflexões mencionam os caminhos para que tal filosofia educacional se torne algo concreto nas salas de aula e na ação do fazer música.

Ainda no campo da educação musical, os autores Gian Marco de Oliveira e Regina Finck Schambeck fazem um recorte de pesquisa de mestrado tendo como contexto o Projeto Musicalização Infantil (PMI), o qual atende crianças da Educação Infantil da Rede Municipal de Ensino de Blumenau/SC, cujo objetivo geral foi identificar processos de desenvolvimento profissional docente no PMI a partir das perspectivas de seus professores. O referencial teórico apoia-se nas perspectivas de investigação de desenvolvimento profissional docente de Mizukami (2010, 2013), Hookey (2002), Conway e Edgar (2014).

Com enfoque na voz sob uma perspectiva da fonoaudiologia, os autores Lídia Becker e Geovanni Bordiano buscam compreender o conjunto de técnicas de canto mais popularmente conhecidas no Ocidente como *Overtone Singing*, no qual um único vocalista parece ser capaz de emitir dois ou mais sons distintos e simultâneos. Através de uma perspectiva etnomusical, fisiológica e acústica, busca-se entender as origens desse fenômeno artístico, bem como o funcionamento da máquina humana no que tange a sua produção.

Nas artes cênicas, começamos por uma reflexão sobre a música e o corpo do ator na cena contemporânea, em Jean-Jacques Lemêtre e a presença da dramaturgia sonora no processo de criação do ator, de Alex Beigui Paiva Cavalcante e Flávia Fernandes Couto. O artigo parte do trabalho de Lemêtre, junto ao Théâtre du Soleil, para analisar a relação entre sonoridade e o processo que vai do corpo pré-expressivo ao corpo cênico, considerando a música como arquitetura do movimento no imbricamento entre imagem sonora e imagem corporal.

Maria Eunice de Oliveira e Helga Loos-Sant'Ana discorrem sobre as diferenças no

aprimoramento de dançarinos, em A qualidade do movimento do dançarino e a percepção uma reflexão a partir da psicologia do desenvolvimento, considerando a teoria da Psicologia Histórico-Cultural de Vygotsky.

Em Por um balé somático: Laban e Béziers no aprenderensinar a técnica clássica, Neila Cristina Baldi apresenta uma nova proposta metodológica para o ensino da técnica clássica, com uma perspectiva somática da exploração de movimentos, tomando como referências o Sistema Laban/Bartenieff e a Coordenação Motora de Marie-Madeleine Béziers.

Fechando o bloco de Artes Cênicas, Tânia Mara Silva Meireles, discute os movimentos de transformação da dança teatral contemporânea, a partir da trajetória da Cia. de Dança Palácio das Artes – CDPA, companhia estatal sediada em Belo Horizonte. No artigo *Cia. de Dança Palácio das Artes: movimentos de uma dança de resistência* a autora analisa as transformações pelas quais a CDPA passou, em seus mais de quarenta anos de existência, à luz da compreensão de Walter Benjamin sobre experiência, em *O Narrador*.

Michal Kirschbaum desenvolve uma linha de reflexão a partir de trabalhos de fotografia de Marina Camargo que apresentam recortes ou obstruções. A autora expõe como tais procedimentos geram possibilidades teóricas e poéticas principalmente em relação ao sentido de lugar e espaço, atingindo o tema da paisagem e sua representação e contribuindo assim aos debates contemporâneos da Fotografia no campo das Artes Visuais.

Em *Sábia dislexia. Magritte entre a similitude e a semelhança*, Stéphane Hu- chet se ocupa das categorias “semelhança” e “similitude” na iconografia magrittiana problematizando, em sua leitura, a teoria da imagem subjacente à poética paradoxal do pintor René Magritte.

Lia Sipaúba Proença Brusadin observa como as imagens técnicas, digitais e virtuais, são ferramentas para trabalhos de conservação-restauração do patrimônio cultural. Reflete como a tecnologia digital auxilia na preservação e na sobrevivência de uma obra de arte.

Na seção Autoria convidamos a artista e pesquisadora Patricia Franca-Hu- chet que produz o ensaio visual especialmente para a revista ouvirOUver. Dividido em dois tempos, o ensaio, em um primeiro momento, apresenta uma reflexão sobre um processo artístico envolvendo a personagem de Antígona, da primorosa peça de Sófocles [400 a.C] e, em seguida, montagens de textos e fotografias. O trabalho explora o tempo como elemento da narrativa e da montagem literária e visual.

Para ampliar o acesso aos textos e entrevistas publicadas no Dossiê, incluímos ainda, nesta edição, duas seções a ele vinculadas: Entrevistas e Traduções. Aproveitamos para, juntamente com a organizadora do Dossiê, Nikoleta Kerinska, expressar nossa gratidão a senhor Palatnik, e a sua família que cederam generosamente a imagem usada na capa dessa edição.

Concluimos com esse número o biênio 2016-2018, com quatro números publicados. Nesse período o Comitê Editorial da ouvirOUver promoveu um conjunto de ações que visaram ampliar o reconhecimento do periódico na comunidade artístico-científica brasileira e internacional.

Seguindo em nossos propósitos de divulgar amplamente as pesquisas realizadas no campo das Artes, obtivemos nesse período, associação às seguintes ba-

ses de dados e diretórios: Periódicos CAPES; Portal de Periódicos de Minas; Google Acadêmico; DOAJ e EBSCO. Tendo a qualificação e o rigor como metas, a ouvirOUver reafirma esses propósitos. Com a certificação digital (DOI) dos artigos publicados e o vínculo às bases de dados, estamos cooperando com a exposição dos trabalhos dos nossos colaboradores, aumentando a visibilidade de suas pesquisas, a acessibilidade aos estudantes e comunidade acadêmica em geral, e contribuindo para o impacto da pesquisa de qualidade, revisada por pares e de acesso aberto.

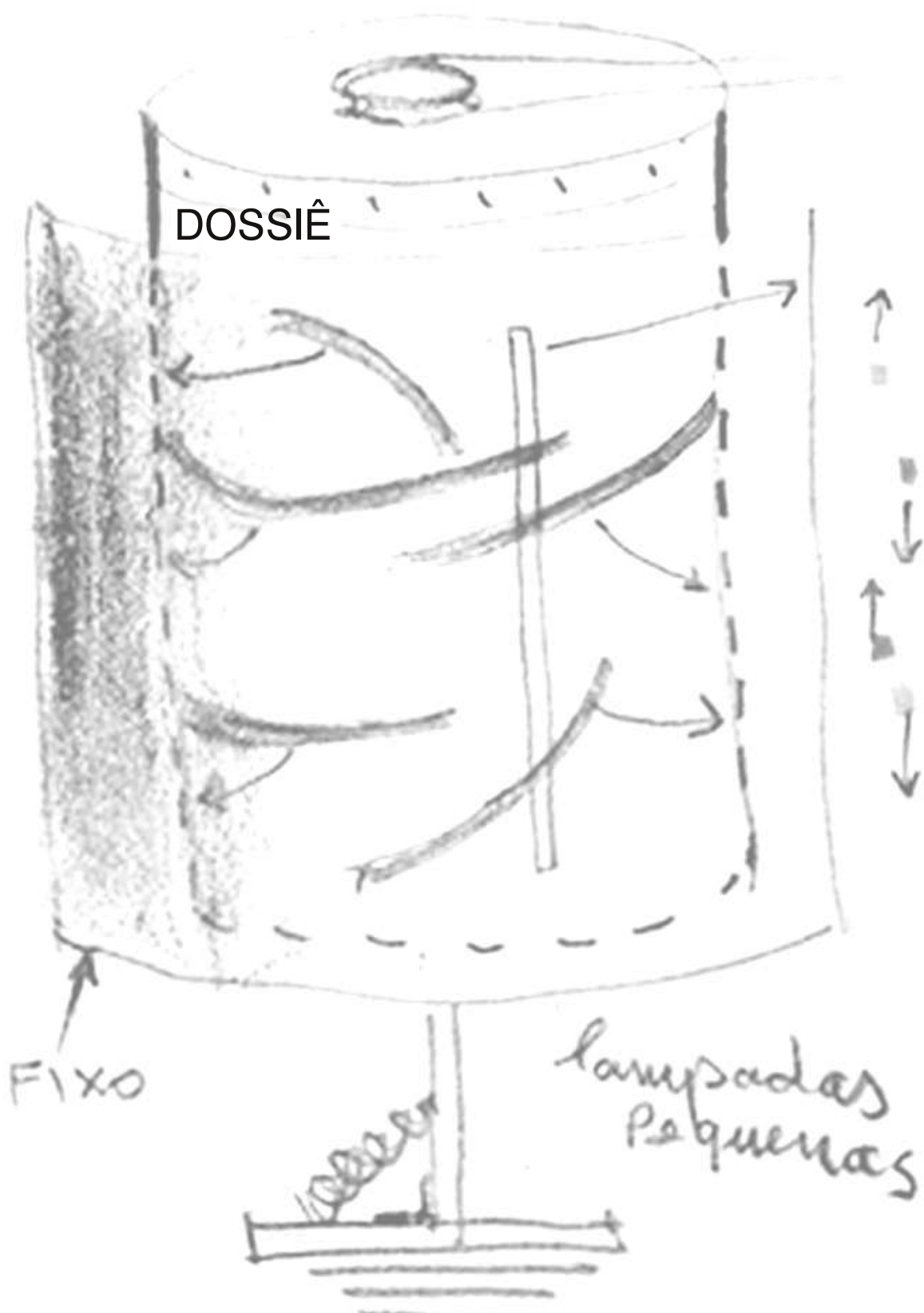
Beatriz Rauscher (editora responsável)

Daniele Pimenta

Fernanda de Assis Oliveira

Domingo, 27 de Março de 1949

222 230 / 231 / 232 / 233 / 234



25
IVAN

19
Alc
Al

Sensações cinéticas: Palatnik e o movimento como tema nas artes visuais

NIKOLETA KERINSKA

■ 278

Nikoleta Kerinska é doutora em Artes Plásticas, Estética e Ciência da Arte pela Universidade de Paris I, Panthéon-Sorbonne (2014). Pesquisadora do grupo Fictions & Interactions da Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne sob a coordenação de Bernard Guelton. Professora de arte computacional na Universidade Federal de Uberlândia. Sua pesquisa artística inspira-se pelas convergências/divergências nos processos de comunicação homem-máquina, que fazem uso da linguagem natural, como também pelas relações poéticas entre linguagem natural e imagem.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

■ RESUMO

Este texto introduz algumas ideias sobre o movimento como noção na arte, e num trama de conexões nem sempre explícito, apresenta os artigos organizados no dossiê “Sensações cinéticas: Palatnik e o movimento como tema nas artes visuais”. O movimento como tema artístico na obra de Palatnik, e seu resgate no contexto da arte cinética marcam uma primeira afeição, detectada há muitos anos, e aguçada após um encontro prolífero com a pesquisadora Marjolaine Beuzard. Ao longo do contato com a pesquisa de Marjolaine, a ‘sensação cinética’ torna-se densa e plural. Ela se dilata incorporando questões em torno da temporalidade da imagem, das origens da imagem em movimento e de suas possibilidades de edição, da imagem cinematográfica e suas formas expositivas, mas também da imagem de síntese e dos dispositivos computacionais conhecidos como mídias localizadas. Sem pretender esgotar a temática do movimento, são sugeridas algumas abordagens que potencializam as sensações cinéticas como caminhos de reflexão.

■ PALAVRAS-CHAVE

Movimento, Palatnik, arte cinética, arte contemporânea.

279 ■

■ ABSTRACT

Ce texte introduit quelques idées sur le mouvement en tant que notion dans l’art et, dans un réseau de connexions pas toujours explicites, présente les articles organisés dans le dossier « Sensations cinétiques: Palatnik et le mouvement en tant que thème de l’art ». Le mouvement comme sujet artistique dans l’œuvre de Palatnik, aussi bien que dans le contexte de l’art cinétique marquent une première affection, détectée il y a de nombreuses années, mais aiguisée suite à une rencontre prolifique avec la chercheuse Marjolaine Beuzard. Le contact avec la recherche de Marjolaine a rendu la ‘sensation cinétique’ dense et plurielle. Elle se déploie vers des questions sur la temporalité de l’image, les origines de l’image en mouvement et ses possibilités de montage, vers l’image cinématographique et sa réappropriation par les artistes, mais également vers l’image de synthèse et les médias localisés. Sans prendre épuiser le thème du mouvement, certaines approches sont suggérées dans le but d’effectuer quelques sensations cinétiques en tant que pistes de réflexion.

■ KEYWORDS

Mouvement, Palatnik, art cinétique, art contemporain.

Em 1925, Laslo Moholy-Nagy, na época professor de arte na escola Bauhaus, publica uma obra teórica intitulada *Pintura, fotografia, filme*. Preparado durante o verão de 1924, o texto é destinado a compor o oitavo volume de “*Bauhausbücher*”¹, realizado por Walter Gropius e Moholy-Nagy, no qual Nagy assina também as fotografias. O autor aborda as três práticas indicadas no título, com suas especificidades para analisá-las como linguagens artísticas. Consciente do potencial expressivo e imagético da fotografia, Moholy-Nagy destaca sua importância ainda no primeiro parágrafo da introdução: “Os meios oferecidos pela fotografia desempenham um papel importante, que é ainda bastante desconhecido, tanto pelo fato de estender os limites da representação da natureza, quanto por usar a luz como meio de criação, com claro-escuro substituindo o pigmento.”² (MOHOLY-NAGY, 2014: p.75). Sua intenção é pensar as mudanças que a fotografia traz no campo da imagem, para tentar destacar a partir daí novas funções para a pintura.

Moholy-Nagy está convicto, que a fotografia traz uma expansão do campo visual, levando o artista além dos limites habituais da imagem, estimulando a percepção e os fenômenos da visão, mas também, libertando o olhar para posicionar-se e direcionar-se de maneiras inéditas. Essas ideias são, de certo modo, próprias às vanguardas, e transpassam as práticas de muitos artistas. A produção fotográfica de Rodtchenko é um exemplo eloquente, que demonstra por princípio a ideia de rompimento com o olhar tradicional do pintor de cavalete. Para o artista, a objetiva da câmera fotográfica permite um deslocamento absoluto do olhar, fornecendo ângulos infinitos de visão para observar e registrar a realidade. O universo da representação é portanto repleto de desafios, marcado pelo dinamismo das formas e pelo desassossego do olhar. Apreciando atentamente as fotografias de Rodtchenko, a vitalidade e a originalidade de suas composições parecem encarnar as ideais de Moholy-Nagy –, ideias independentes, porém confluentes, que pulsam nos trabalhos de outros artistas: Man Ray, El Lissitzky, Gabo, Pevsner, Tatlin, Kandinsky, Klee, somente para citar alguns exemplos.

O principal objetivo da reflexão de Moholy-Nagy é mostrar de que modo a evolução técnica dos meios de geração de imagens contribui para a “aparição de novas formas em matéria de criação óptica”, ao mesmo tempo que desprende a pintura de suas obrigações miméticas, livrando-a ao exercício da cor, e afirmando sua reconfiguração como “expressão plástica pura e imediata” (ibid., pp.76-77). O autor, propõe uma possível classificação das criações ópticas do ponto de vista técnico, onde ele especifica “a imagem cuja base é de pigmentos, a imagem cuja base é a luz, a imagem estática e a imagem cinética”³ (ibid., p.78).

Contudo, Moholy-Nagy desenvolve a ideia segundo a qual a fotografia em si não é mais do que um objeto técnico, e destaca a importância de seu uso criativo.

¹ Trata-se de uma série de volumes publicados pela Bauhaus de 1925 a 1930. Os editores, Walter Gropius e László Moholy-Nagy, tiveram como objetivo inicial apresentar, justificar e explicar o trabalho realizado em Bauhaus. Um total de 14 volumes foram publicados em 1930, em formato de monografias completas com criações artísticas e teorias contemporâneas de arte. A concepção da série remonta ao outono de 1923. Originalmente, os volumes deveriam aparecer pela editora Bauhaus (Bauhaus Verlag), fundada na primavera de 1923, que faliu rapidamente por causa da crise econômica que roía o país. Por este motivo em 1925, os volumes foram publicados pela editora Albert Langen.

² Citação em francês: “Les moyens que la photographie nous a offerts y jouent un rôle important et encore largement méconnu, tant en repoussant les limites de la représentation de la nature qu'en utilisant la lumière comme moyen de création, le clair-obscur se substituant au pigment.”

³ Na versão original: “image à la base de pigments, image à la base de lumière(...) image statique, image cinétique”.

No contexto do uso criativo da fotografia, de suas ramificações e da inovação de seus experimentos, a imagem cuja base é a luz se tornará, por excelência, a imagem da arte do século XX. Ele afirma: “nenhuma criação manual (lápis, pincel, etc.) é capaz de conservar de forma idêntica os fragmentos do mundo que percebemos. Do mesmo modo, a criação manual não consegue constituir a essência do movimento.” (ibid., p.75).

Moholy-Nagy profetiza a importância incontornável da relação entre luz e movimento na imagem artística, sua dinamização por meio do filme, e sua abertura para outras linguagens artísticas, tais como a música e a arquitetura. Sem querer simplificar, nem reduzir seu pensamento, em síntese, ele insiste sobre a nova materialidade da imagem artística, que é a luz – a imagem resultante da luz trará muitas possibilidades para as investigações criativas dos artistas, inclusive a possibilidade de trabalhar com o movimento.

O movimento representado pela imagem é o foco do pensamento de Moholy-Nagy, mas este não é um problema moderno. As obras que intencionam uma estética do movimento, consagrada com o termo ‘cinética’, remontam aos primórdios da expressão simbólica dos humanos. A ambição de expressão o movimento permeia a história da arte rupestre à modernidade, guiada pelo sentimento de uma conquista da realidade. A questão do movimento nas artes visuais evoca algumas noções fundamentais: a oposição entre estático e dinâmico, ou entre mobilidade e imobilidade, o jogo entre equilíbrio e desequilíbrio, as relações entre espaço e tempo, como também os conceitos de simultaneidade, velocidade, e instantaneidade. Em outras palavras, pensar o movimento na imagem artística sugere inevitavelmente trabalhar de forma plástica a velocidade, o dinamismo, o deslocamento, a descomposição, e ainda, a superposição, o borrão, a repetição, o ritmo, o dinamismo.

A ideia de que num plano mais amplo, as conquistas tecnológicas estimularam as pesquisas sobre a representação do movimento não é negligenciável. De fato, em muitas situações os artistas usaram prontamente certas invenções mecânicas para atingir tais objetivos estéticos: os autômatos, os relógios, as caixas de música, as lanternas mágicas e todos os outros objetos dos gabinetes de curiosidade são predecessores do cinema experimental realizado pelos futuristas, dadaístas ou surrealistas. De uma forma inconsciente o movimento pode ser visto como uma metáfora da vida. Supomos que por esta razão, o desejo de detê-lo ou de representá-lo, por uma questão de deleite estético, sempre enfeitiçou as mentes criativas. Na modernidade, o movimento é, às vezes, a própria dinâmica da obra, como nos mobiles de Calder, ou uma sequência de imagens frenéticas, como no “Anémic Cinéma” de Duchamp.

A luz e o movimento no campo das artes visuais, em suas singularidades, mas também em suas interações e convergências revelam uma problemática de grande poder de sedução, uma vez que as inquietações, as suposições e as tensões entre esses dois conceitos, anunciadas por Moholy-Nagy ecoam ao longo do século XX, determinando algumas tendências internacionais da arte. Freqüentemente marginalizadas pela crítica no momento de sua concepção, as obras dedicadas à luz e ao movimento ultrapassam a dimensão da imagem e assumem formatos de uma diversidade extraordinária, compondo desse modo um corpus significativo. Recentemente, a partir dos anos 2000, este corpus é objeto de vários projetos cura-

toriais, de exposições de grande porte e de publicações⁴, que resgatam os sonhos de uma arte utopicamente inovadora, direcionada a percepção e autenticamente revolucionária.

Em 2013, no Grand Palais, é organizada a exposição *Dynamo: um século de luz e de movimento na arte (1913-2013)*. O projeto é assinado por Serge Lemoine, professor emérito da Universidade Paris-Sorbonne, Matthieu Poirer e Domitille d'Orgeval, historiadores de arte, e pela curadora Marianne Le Pommeré. A equipe realiza uma escolha precisa na seleção de cento quarenta e dois artistas e grupos de artistas, de diferentes países e períodos, reunidos para a ocasião (LEMOINE: 2013, p.11). Essa exposição impacta não somente pela qualidade das obras apresentadas, pela sua vitalidade e energia, mas principalmente pelo desejo de tecer relações entre produções artísticas de diferentes gerações e contextos, acentuando as influências e as projeções das ideias modernas de artistas como Moholy-Nagy e Calder.

A exposição *Dynamo* pode ser evocada como um dos pontos de partida deste dossiê, junto ao encontro frutífero da pesquisadora Marjolaine Beuzard. Dessas duas experiências nasce o ensejo de reviver as emoções provocadas por certas obras, para em seguida mapear algumas ramificações dessa temática. A aspiração inicial da publicação é pensar o movimento não somente na perspectiva da arte cinética a da arte lumino-cinética, mas de investigar certos desdobramentos no campo da imagem, de seus modos expositivos e da sua interatividade pelo viés das tecnologias recentes, sem portanto esquecer das origens modernas dessa problemática.

Suponho que, para os artistas que trabalham com o movimento, o grande encanto seja provocado pela sua natureza, assim como pelas relações com a luz em termos de imagens, objetos ou situações. Como subjugar esse fenômeno, externo ao ser e ao mesmo tempo, intrínseco à sua existência? Como destrinchar a dicotomia entre a sensação e a percepção do movimento, e a sua descrição física? Como capturar sua força poética para metamorfoseá-la em experiência estética? Estas são algumas questões postas pelas obras cinéticas que instigaram essa publicação. Ela, por sua vez pretende, modestamente, pensar o movimento como tema artístico, num primeiro momento abordando os trabalhos de Abraham Palatnik, pioneiro da arte cinética no Brasil, em seguida trazendo posicionamentos díspares, com o objetivo de indicar algumas direções, que transbordam o ponto de partida.

Os artigos desse dossiê são organizados em três eixos temáticos: o primeiro eixo trata da obra de Palatnik, da arte cinética, e de seu contexto internacional; o segundo eixo aborda as temporalidades e os deslocamentos da imagem, se referindo ao movimento na imagem, e à imagem em movimento, trazendo alguns exemplos de práticas artísticas e expositivas; o terceiro eixo se dedica ao movimento em relação à virtualização e à interação, à imagem de síntese, às mídias localizadas e às mobilidades compartilhadas.

Palatnik, a arte cinética, e seu contexto internacional

⁴ Ver catálogo de exposição *Dynamo: un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, Serge Lemoine (dir.), ADAGP, Paris, 2013.

O movimento consolidou-se como uma questão central para certos artistas, que trabalharam na ‘contra mão’, fora das correntes principais da arte. No seu artigo “L’art cinétique au Brésil: le rôle de pionnier d’Abraham Palatnik” (A arte cinética no Brasil: o papel do pioneiro Abraham Palatnik) Marjolaine Beuzard analisa a contribuição do artista brasileiro ao campo da arte óptico-cinética. Ela considera o contexto internacional de sua apresentação e recepção crítica, relatando suas participações nas Bienais de São Paulo entre 1951 e 1969, e seu reconhecimento internacional a partir de 1964, quando participa a trigésima segunda Bienal de Veneza, ao lado de Tarsila (1886-1973) e Almir Mavignier (1926).

A pesquisadora escolhe um período de 40 anos para estudar a obra de Palatnik – de 1948 a 1984. Questionada sobre a escolha das datas durante a preparação deste dossiê, ela respondeu: “Para mim os números são mágicos! Veja só a simetria entre 48 e 84.” É este gosto pela magia matemática e pela beleza mecânica, que reencontrado na obra de Palatnik, inspira as reflexões da pesquisadora. As transformações na produção do artista são relacionadas por épocas, visualizando os diferentes estágios de seus interesses e objetivos.

Para pensar a obra de Palatnik são convocados também alguns intelectuais brasileiros de peso como Ferreira Gullar e Mario Pedrosa. Desenha-se, desse modo o contexto político e social da obra de Palatnik, com suas especificidades e interferências. Este artigo tem seus complementos e extensões nas duas entrevistas, também realizadas por Beuzard: uma com Catherine Bompilus sobre a cena artística brasileira, e, outra com Palatnik, feita durante uma visita ao seu ateliê. Publicadas pela primeira vez, essas entrevistas são documentos preciosos para os pesquisadores e os admiradores da modernidade brasileira e de seus atores.

O texto “Abraham Palatnik : une discipline du chaos ?” (Abraham Palatnik: uma disciplina do caos?), assinado também por M. Beuzard é escrito para apresentar a primeira exposição individual de Palatnik na França em 2012, na galeria Denise René em Paris. Com esta exposição Palatnik entra de forma definitiva no panteão da arte cinética, promovida, apoiada e divulgada veemente pela senhora Denise René, desde 1944 – ano em que a galeria abre suas portas com uma exposição de Victor Vasarely.

Neste texto Beuzard analisa o processo de criação de Palatnik, e entre outros trabalhos a série “Progressão em jacarandá”. Trata-se de “pinturas” feitas de lâminas finíssimas de jacarandá, cujos desenhos naturais são montados em sequências, formando ritmos visuais. A madeira torna-se um dispositivo de progresso visual ondulatória, que sugere uma expansão além da superfície do trabalho.

Por meio da observação, o artista descobre as potencialidades plásticas dos elementos da planta, das ripas de madeira de jacarandá, que fornecem informações sobre a essência da árvore através de sua forma e sobre o código biológico e temporal programado pela natureza em matéria. A partir dessas descobertas, Palatnik começa a manipular os restos de árvore para compor uma obra de arte. Seu processo consiste em reorganizar as ripas de madeira verticalmente em uma superfície plana. Para Beuzard, trata-se neste gesto de uma conexão entre o homem e o seu ambiente através da experiência sensível, e a pesquisadora denomina isto de uma forma de “ecologia plástica”. As peculiaridades da poética de Palatnik são evidenciadas e reafirmadas ao mesmo tempo num plano específico do contexto da ar-

te brasileira e na perspectiva das tendências internacionais da arte cinética.

O contexto internacional da arte cinética é abordado por Marco Pasqualini de Andrade no artigo “Frank Popper, Roy Ascott e Jeffrey Shaw: visões de um futuro tecnológico e participante nas décadas de 1960 e 1970”. De maneira esclarecedora e precisa, o pesquisador esboça uma possível trajetória da arte cinética, apontando seus principais teóricos, curadores e eventos recentes. Os trabalhos de Frank Popper, historiador e teórico da arte tecnológica são citados com o objetivo de elucidar elementos fundamentais da arte cinética. Marco Pasqualini de Andrade indica a noção de “ambiente” desenvolvida por Popper, que será relacionada com a experiência plurisensorial na arte, solicitada numa primeira instância pelos artistas cinéticos, e que mais tarde guiará as noções de participação e de interação.

Em seguida o pesquisador apresenta dois artistas como casos de estudo: Roy Ascott e Jeffrey Shaw. Tanto Ascott, quando Shaw são artistas pioneiros da arte computacional, influenciados pela teoria cibernética e da informação, seus projetos de arte objetivam a participação ativa do público. De formatos e abordagens artísticas distintas, os posicionamentos dos dois artistas convergem no desejo de renovar radicalmente a ação artística, celebrando o diálogo artista – obra – público, num ímpeto otimista em relação a tecnologia como recurso da arte. Eles podem ser vistos como representantes emblemáticos de uma ‘segunda geração’ de artistas (geração pós Carder, Palatnik, Soto, ou grupo GRAV) a envolvidos com as questões emergentes num mundo tecnológico em rápida evolução.

Temporalidades e deslocamentos da imagem: o movimento na imagem e a imagem em movimento

“O tempo redesenhado: tramas da imagem” de Rodrigo Freitas desenvolve uma leitura sensível e profundamente poética de alguns trabalhos da artista inglesa Tacita Dean. O autor investiga as relações entre imagem e tempo, resultantes do diálogo entre o desenho, a fotografia, o cinema, e a própria pintura. Sendo Freitas, “pensar a imagem em trânsito por diferentes meios é uma maneira de desestabilizar a percepção linear do tempo, pois nesses deslocamentos ela se apresenta como uma constelação de tempos heterogêneos”. O trabalho de Tacita Dean é marcado pela intermedialidade, uma vez que a artista pratica um intercâmbio incessante entre diversos meios expressivos.

Lendo a análise de Freitas entramos numa vertiginosa relação entre imagem e narrativa, cuja temporalidade se apaga ao mesmo tempo que se reconstitui – os limiares entre ontem, agora e a amanhã se tornam borrões, manchas, elementos visuais, partes da composição. Esta metamorfose do tempo é evocada na voz de Maurice Blanchot – nada mais pertinente! Para Blanchot o ato de escrever é “entrar na solidão onde o fascínio ameaça. É entregar-se ao risco da ausência de tempo, onde reina a eterna renovação” (BLANCHOT, 1988). “Quando o tempo se metamorfoseia no espaço imaginário, as coisas perdem seu primeiro aspecto de coisas, para se colocarem lado a lado, convertidas numa mesma substância, nas vastas superfícies reluzentes da imagem”, escreve Rodrigo Freitas, e esta frase nos convida a apreciar a ausência do tempo, e, sentimos que autor mergulha nela, como mergulha nas imagens de Dean. As imagens de Dean são imagem fora do tempo, atemporais,

desancoradas, que se movem entre memórias, narrativas e sensações, para restaurar em permanência uma experiência sensível.

Para Aurélie Herbet, o grande interesse artístico em relação às imagens em movimento são suas características espaciais e temporais, dentro dos espaços expositivos. A autora segue uma investigação sobre a imagem cinematográfica, e a sua reapropriação por artistas modernos e contemporâneos. No artigo “Le film est déjà commencé ? Mise à l’épreuve de l’image cinématographique des salles obscures aux cimaises des musées” (O filme já começou? Experimentando a imagem cinematográfica das salas escuras aos museus), Herbet confronta a situação de espectador tradicionalmente admitida no cinema, com as práticas curatoriais e expográficas atuais, nas quais as imagens cinematográficas saem das telas para redefinir o espaço, propondo situações e modalidades receptivas não convencionais. Pensa-se, portanto, o movimento e o deslocamento da imagem cinematográfica projetada no espaço da exposição como uma forma de desenhar percursos e de provocar também o deslocamento do público. Esta reflexão traz como referências os trabalhos de Fernand Léger, Maurice Lemaître, e alguns artistas do grupo Fluxus.

Numa perspectiva diferente das mencionadas até aqui, Milena Szafir investiga o estado-da-arte da montagem audiovisual, entendendo a imagem em movimento como design. A autora se debruça sobre os elementos essenciais das imagens em movimento: ritmo, métrica, composição e intervalo – parâmetros originalmente instituídos e operacionalizados pela teoria e linguagem musical. Seu ensaio é “uma flaneurie, um perambular” sobre os modus operandi das estéticas videográficas a fim de tornar-se composição – ele direciona o olhar do leitor para extensão temporal da imagem em movimento, da imagem como um fluxo, ou ainda como uma sequência que poder ser maleada de inúmeras maneiras. “Composição: Ensaio em 03 Movimentos” é, também, uma provocação e uma mise en abyme: “três movimentos para um ensaio sobre composição? Ou, ainda, uma composição de três movimentos sob ensaio?”, e ela afirma: “Aesthesis nos fala sobre sensações, aquilo que a razão não consegue definir por completo (ou por complexo).”

285 ■

Movimento: virtualização e imagem de síntese, mídias localizadas e mobilidades compartilhadas

A intenção dos artigos apresentados nesse eixo é de criar relações entre a problemática do movimento e a tecnologia computacional, que atualmente tem sido usada de modos extremamente variados no campo da arte. Em razão da impossibilidade de delinear de maneira sintética, algumas trajetórias exatas, indicaremos somente dois pontos de consonâncias: o primeiro leva em consideração a imagem de síntese construída com objetivos artísticos, e, o segundo propõe uma análise sobre dispositivos artísticos recentes, que integram as mídias localizadas e que operacionalizam as mobilidades compartilhadas.

No artigo “Images 3D artistiques : bio-morphismes et matières organiques” (Imagens artísticas 3D: biomorfismos e matérias orgânicas), a artista Anne-Sarah Le Meur, apresenta um panorama atual das imagens de síntese, mostradas nas principais instituições internacionais de arte. A intenção é distinguir as formas estéticas, que marcam a curta história da imagem artística 3D, tentando entender suas bases

técnicas e/ou imaginárias. Na primeira parte, são citados os trabalhos de artistas consagrados da arte computacional como Yoichiro Kawaguchi, William Latham, Michel Bret. Para estes pioneiros, a criação de imagens passa pela criação de seus próprios programas. Em seguida, com o surgimento e a evolução dos softwares de modelagem, a imagem de síntese entra em nova fase com artistas como Char Davies e Jennifer Steinkamp, que criam formas menos relacionadas com a morfogênese matemática, e mais orientadas para elementos naturais, presentes em nosso mundo: árvores, flores, personagens. Por fim, como representantes de uma geração recente de artistas são citados os trabalhos de Robert Seidel, Lise-Hélène Larin, Sara Ludy e da própria Anne Sarah Le Meur. Algumas dessas obras, totalmente abstratas, tornam-se cores puras em movimento, onde, a sensação colorida, carregada por materiais biomórficos e formas redondas, acaba sendo o motor fundamental da criação plásticos.

Além das possibilidades fascinantes de criar imagens, a tecnologia computacional oferece atualmente uma gama considerável de dispositivos, que utilizam como base a mobilidade das pessoas e suas interações via interfaces computacionais. Esses dispositivos implementados com propósitos artísticos, lúdicos e ficcionais contam com grande sucesso. Este é o centro de interesse do artigo de Bernard Guelton, “Médias localisés & mobilités partagées, création & activation dans trois dispositifs artistiques contemporains”, (“Mídias localizadas e mobilidades compartilhadas, criação e ativação em três dispositivos artísticos contemporâneos”).

O pesquisador define as expressões ‘mídia localizada’ e ‘mobilidade compartilhada’ para proceder com a análise de dispositivos artísticos, para os quais a mobilidade é constitutiva. Ele chama a atenção para o fato de que, a operabilidade desses dispositivos se concentra no usuário, e se refere ao “caráter de uma ação ou série de ações organizadas para atingir um determinado propósito”. Mais do que simplesmente encenar ou colocar o dispositivo artístico para funcionar por um espectador, agora é necessário, em um grande número de situações artísticas contemporâneas, tornar os dispositivos operáveis para um participante. Através de suas ações, sua participação e seu envolvimento, este último “performa”, joga, executa, ou ainda realiza o dispositivo. Neste sentido, o princípio de performatividade também rege uma parte significativa dos dispositivos implementados em práticas artísticas contemporâneas interativas.

O fio vermelho da reflexão de Guelton é compreender como certas práticas artísticas se apossaram das mídias localizadas no contexto das mobilidades compartilhadas visando novos usos criativos. Para responder a esta questão, o pesquisador recorre brevemente a três exemplos: o projeto “Remote Paris” do grupo artístico Rimini Protokoll; o projeto “Paris-Rio”, que consiste na criação de um mapa compartilhado e simultâneo, que permite a transmissão e a troca de fotografias geolocalizadas; e o projeto “Paris-Shanghai”, que propicia uma navegação por orientação a distância, e cujo objetivo é descobrir o centro da cidade virtual e fictícia do projeto Hupareel, resultante da hibridização das duas cidades fisicamente distantes. Nestes três projetos, o ‘movimento’ e a ‘ação’ são os termos que determinam a experiência dos participantes, numa sobreposição de cartografia e espaços conectados.

Itinerários

Em termos de conclusão são colocadas algumas considerações que vêm não para fechar as ideias até aqui expostas, mas para indicar futuros caminhos. É preciso registrar, que tratar o movimento no campo das artes visuais por meio da publicação de um dossiê temático, desenhou-se como uma tarefa desmedidamente ambiciosa. A pergunta “de que maneira abordar a questão?” não se esgota com a publicação deste volume. Ao contrário, ao longo da organização dos artigos, novas ideias e conceitos relacionados surgiram.

Analisar o movimento na arte a partir dos antônimos representação/apresentação; reexaminar os aspectos históricos do tema pela antologia da imagem; enquadrar algumas dimensões filosóficas do conceito, e resgatá-las na arte de hoje; investigar as aproximações entre tecnologia e arte, que abrem um campo imenso para estudar o movimento e suas simulações – essas são apenas algumas linhas pelas quais esse projeto pode seguir adiante. Sendo assim, admitimos que, os percursos são inumeráveis, e as derivações irresistíveis! Os leitores desse dossiê são convidados a compartilhar esta aventura! Sem pretender esgotar um tema rico e abundante, esta publicação procura incitar a imaginação em torno dos impulsos vitais de uma noção, que externaliza as vibrações do mundo.

287 ■

Referências

BLANCHOT, Maurice. **L'espace Littéraire**, Paris: Gallimard, 1988.

LEMOINE, Serge. Avant-propos, in Serge Lemoine (dir.). **Dynamo: un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013**, Paris : ADAGP, 2013.

MOHOLY-NAGI, László. **Peinture, Photographie, Film**. Paris : Gallimard , 2014.

KERINSKA, N. Sensações cinéticas: Palatnik e o movimento como tema nas artes visuais. *ouvirOUver*. Uberlândia, v.14,n.2, p.278-287, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>; DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-1>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

L'art cinétique au Brésil: le rôle de pionnier d'Abraham Palatnik

MARJOLAINE BEUZARD

■ 288

Marjolaine Beuzard é doutora em História da Arte Moderna e Contemporânea na Universidade Paris-Sorbonne. Em 2016, defendeu tese de doutorado sob a direção do professor Arnauld Pierre, intitulada "Abraham Palatnik, pionnier brésilien de l'art cinétique". Seus interesses de pesquisa incluem arte européia e não-européia, a relação entre arte e ciência, arquitetura, abstração geométrica e práticas multi-mídias experimentais da arte cinética à arte cibernética.

AFILIAÇÃO: Université Paris-Sorbonne, Paris, France.

ouvirouver ■ Uberlândia v. 14 n. 2 p. 288-298 jul. | dez. 2018

■ RÉSUMÉ

Cette communication est tirée de la thèse de doctorat intitulée Abraham Palatnik, pionnier brésilien de l'art cinétique. Elle défend l'idée qu'un art abstrait et cinétique a émergé au Brésil autour de la figure de l'artiste Abraham Palatnik (Natal, 1928) dès la fin des années 1940. La recherche s'étend de 1948 à 1984, deux dates marquantes pour l'artiste et la réception de son œuvre. Autour des années 1950, il entreprend ses travaux novateurs au Brésil avec la création d'œuvres lumino-cinétiques. Le développement de nouvelles œuvres se poursuit des années 1950 aux années 1970 (appareils cinéchromatiques, objets cinétiques en deux ou trois dimensions, mobiliers, peintures sur verre, reliefs et jeux). Avec les années 1980, vient le temps de la « redécouverte » de l'artiste qui coïncide avec le cycle de relecture du modernisme brésilien. Le rayonnement et la circulation historique des œuvres d'Abraham Palatnik au Brésil, en Amérique du sud, en Europe, et Amérique du nord et dans le Moyen-Orient attestent d'une diffusion et d'une reconnaissance internationale de son rôle de pionnier dans la mouvance des artistes cinétiques.

■ MOTS-CLEFS

Abraham Palatnik, abstraction, art cinétique, art technologique, Brésil, Europe, Etats-Unis, Amérique du Sud, Biennales de São Paulo (1951, 1953, 1955, 1957, 1959, 1961, 1961, 1967, 1969), Biennale de Venise (1964), Biennale d'Art américain de Córdoba (1966).

289 ■

■ RESUMO

Este artigo tem como ponto de partida a tese de doutorado intitulada Abraham Palatnik, um pioneiro brasileiro da arte cinética. Ela defende a ideia de que uma arte abstrata e cinética emergiu no Brasil em torno da figura do artista Abraham Palatnik (Natal, 1928) do final da década de 1940. A pesquisa estende-se de 1948 a 1984, duas datas marcantes para o artista e para a recepção do seu trabalho. Por volta de 1950, ele iniciou um trabalho inovador no Brasil com a criação de obras lumino-cinéticas. O desenvolvimento de novas obras continua das décadas de 1950 a 1970 (aparelhos cinéchromáticos, objetos cinéticos em duas ou três dimensões, móveis, pinturas em vidro, relevos e jogos). Na década de 1980, chega a época da "redescoberta" do artista, que coincide com o ciclo de releituras do modernismo brasileiro. A influência e a circulação histórica das obras de Abraham Palatnik no Brasil, América do Sul, Europa, América do Norte e Oriente Médio atestam a difusão de sua obra e o seu reconhecimento internacional como pioneiro da arte cinética.

■ PALAVRAS-CHAVE

Abraham Palatnik, abstração, arte cinética, arte tecnológica, Brasil, Europa, Estados Unidos, América do Sul, Bienais de São Paulo (1951, 1953, 1955, 1957, 1959, 1961, 1961, 1967, 1969), Bienal de Veneza (1964), Bienal de Arte Americana de Córdoba (1966).

L'art cinétique au Brésil : le rôle de pionnier d'Abraham Palatnik (1948-1984).

L'étude analyse la contribution de l'artiste brésilien Abraham Palatnik (Natal, 1928) au domaine de l'art optico-cinétique. Elle considère le contexte international de sa présentation et de sa réception critique. L'artiste a participé à huit Biennales à São Paulo entre 1951 et 1969. A partir des années 1950, ses œuvres luminocinétiques sont exposées régulièrement sur la scène artistique Sud-américaine. En participant à la trente deuxième Biennale de Venise en 1964, aux côtés de Tarsila do Amaral (1886-1973) et d'Almir Mavignier (1926), Abraham Palatnik acquiert une reconnaissance internationale qui le conforte dans son rôle de pionnier de l'art luminocinétique. Dans les années 1960, il est associé à la scène artistique liée à l'avant-garde optico-cinétique et aux nombreuses expositions organisées en Europe, aux Etats-Unis, en Amérique du Sud et au Moyen-Orient jusqu'au milieu des années 1970. Après une période de déclin, la scène artistique brésilienne connaît à partir des années 1980 des cycles de réévaluations de ses avant-gardes. Vient alors le temps de la « redécouverte » de l'artiste qui coïncide avec la période de relecture du modernisme brésilien et la fin de la dictature brésilienne (1964-1985). A la faveur de cette actualité, Palatnik revient sur le devant de la scène artistique.

La thèse Abraham Palatnik, pionnier brésilien de l'art cinétique tend à souligner la position singulière de l'artiste dans la constellation des artistes optico-cinétiques. Créateur de l'Appareil Cinéchromatique - peu connu en France-, Palatnik est situé dans la filiation des inventions de Thomas Wilfred (1889-1968), de Lazlo Moholy-Nagy (195-1946), de Frank Malina (1912-1981) et de Nicolas Schöffer (1912-1992). L'étude adopte un plan thématique et chronologique, elle s'intéresse à la formation de l'artiste acquise en Palestine avant 1948 puis au Brésil, à l'émergence et au développement du cinéchromatisme dans les années 1950 et 1960, aux créations ludiques et visuelles, et aux œuvres d'op'art et concrètes conçues jusqu'au début des années 1980. La recherche s'ancre dans le contexte historique et géographique, de l'avant-garde brésilienne à l'avant-garde internationale, en mettant en avant l'analyse d'informations oubliées ou reconsidérées.

I. L'émergence d'un pionnier carioca de l'art cinétique et de l'art technologique

Abraham Palatnik est né à Natal dans l'état de Rio Grande do Norte en 1928. Enfant, il évolue dans un environnement familial orienté vers la modernité dans une famille d'entrepreneurs issue de l'immigration russe antérieure à la création de l'URSS (1922-1991) installée depuis 1912 au Brésil. Ce pays à l'échelle d'un continent couvre un territoire de près de la moitié de l'Amérique du Sud, riche d'un tissu multiculturel créolisé par vagues de sédimentations successives. A partir de 1928, cet héritage transculturel est érigé en valeur positive sous l'impulsion des idées du sociologue Gilberto Freyre (1900-1987) et de celles d'artistes qui ont défendu le projet moderniste de l'« anthropophagie culturelle ».

Le jeune Abraham grandit dans plusieurs sphères géographiques, culturelles

et linguistiques. Dans les années 1930, il réside avec sa famille en Palestine. Ses années de formations, entre 1932 et 1948, à Tel Aviv puis à Rio de Janeiro, crée chez l'artiste une véritable dimension heuristique¹. Cette propension à la recherche et à l'invention s'est vue révélée par une confrontation radicale avec l'expérience de la folie ramenée à une pratique artistique. A Tel Aviv, il suit l'enseignement de l'Institut d'art municipal de Tel Aviv de 1942 à 1947² et étudie en parallèle la mécanique et la physique à l'école polytechnique Montefiore. Fin 1947 à l'âge de vingt ans, Palatnik retourne au Brésil s'installer à Rio de Janeiro. Grâce à Almir Mavignier, il découvre « l'art des fous » à l'hôpital psychiatrique de Dom Pedro II dans le quartier Engenho de Dentro à Rio de Janeiro où depuis 1946, le Docteur Nise Da Silveira (1905-1999) développe des thérapies occupationnelles, des ateliers animés par des artistes. Dès 1947, la production de l'atelier de Dom Pedro II est présentée au public dans une exposition qui se tient à la galerie du ministère de l'Education et de la Santé (MES) à Rio Janeiro. A cette occasion, le critique d'art brésilien Mario Pedrosa (1901-1981) publie en 1947 dans le journal *Correio da Manhã*, un article qui fait l'éloge des travaux des patients de Nise da Silveira. A partir de cette collection est créé le « Musée des Images de l'Inconscient » au sein même de l'hôpital en 1952. Palatnik explique que cela fut un choc pour lui de découvrir ces œuvres, ce qui l'a conduit à abandonner la peinture de chevalet. Durant trois années, il travaille régulièrement dans les ateliers de Dom Pedro II avec ses amis artistes Mavignier et Ivan Serpa (1923-1973). En 1948, il y fait la connaissance du critique d'art brésilien Mario Pedrosa (1901-1981). Dans le cercle du critique, les trois jeunes artistes partagent les idées de leur mentor autour de la psychologie de la forme³ et de son application dans la création artistique. Ils forment un premier groupe d'artistes cariocas liés à l'abstraction. La sociologue brésilienne Glaucia Villas Bôas commente le contexte d'« apparition concrétisme à Rio de Janeiro » en 2014 : « L'expérience sui generis de l'atelier a déplacé l'axe de la critique d'art des milieux académiques officiels et littéraires vers les milieux thérapeutiques, scientifiques et journalistiques, faisant du rapport entre art et folie, le centre du débat sur le processus créatif et la formation de l'artiste ; en outre, elle a permis la conversion de jeunes artistes plasticiens de l'art figuratif à l'art concret. »⁴

Au début des années 1950, le Brésil fait figure de modernité. L'Europe sort meurtrie de la guerre, alors que le Brésil a continué son développement. C'est un pays dans lequel la modernité semble avoir eu un avenir tout tracé. La construction de la nouvelle capitale Brasilia entre 1956 et 1960 incarne cet esprit moderniste. Pour des raisons géopolitiques, les Européens, qui redoutent une guerre nucléaire, s'intéressent au Brésil. Le pays représente alors un refuge possible en cas de nou-

¹ MORAIS, Frederico. « Abraham Palatnik : A Pioneer of Technological ». Abraham Palatnik. Retrospectiva, Mac Niteroi, 1999, p. 56.

² Avec Aaron Avni (1906-1951), Moshe Sternshuss (1903-1992) et Zvi Shor (1898-1979).

³ Mario Pedrosa a soutenu une thèse de doctorat intitulée *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte* [De la nature affective de la forme dans l'œuvre d'art] en 1949 à la Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro [Faculté Nationale d'Architecture de Rio de Janeiro]. La thèse de Mario Pedrosa a été publiée au Brésil en 1979 dans l'ouvrage *Arte / forma e personalidade* [Art / forme et personnalité]. Cette étude théorique est antérieure aux publications des ouvrages du théoricien d'art allemand Rudolf Arneim (1904-2007), *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* [Art et Perception Visuelle : Une psychologie de l'œil créatif] (1954) et *Visual Thinking* [La pensée visuelle] (1969). La thèse de Pedrosa a fait l'objet d'une exposition organisée par le Musée Reina Sofia à Madrid, Mário Pedrosa. *De la naturaleza afectiva de la forma*, du 28 avril au 16 octobre 2017.

⁴ BOAS, Glaucia Villas. « La sociologie des arts visuels au Brésil, Art concret et folie : le cas de l'Atelier de Engenho de Dentro à Rio de Janeiro dans les années 1940 ». *Revue internationale. Sociologie de l'Art, OPuS* 22, 2014, p. 75.

velle conflagration entre l'Est et l'Ouest. Se constitue ainsi un maillage de relations culturelles entre l'Europe et le Brésil, des transferts transatlantiques contribuant à déplacer les sphères d'influences euro-centrées dans une direction qui n'est plus unilatérale. Ces échanges artistiques se développent en dehors de la sphère d'influence exercée par le géant Nord-Américain. Le retour à la démocratie, la restitution des libertés politiques et la croissance économique stimulent les élites intellectuelles brésiliennes pendant presque deux décennies. Dès la fin des années 1940, la scène artistique brésilienne s'organise et se professionnalise. Le pays crée ses premiers musées d'art moderne sur l'axe São Paulo-Rio de Janeiro entre 1947 et 1949. Des critiques d'art brésiliens, comme Mario Pedrosa et Ferreira Gullar (1930-2016), jouent un rôle considérable dans l'expansion des réseaux artistiques et dans le développement de l'art concret au Brésil. Mario Pedrosa est le promoteur de l'avant-garde concrète brésilienne dans les années 1950. Il participe à l'organisation des biennales de São Paulo dès 1953, il en est le directeur artistique en 1961. Au début des années 1960, il dirige le musée d'art moderne de São Paulo et collabore régulièrement à celui de Rio de Janeiro dans les années 1950 et 1960. Pedrosa est l'auteur des premiers textes critiques sur l'œuvre de Palatnik. Fort de son double cursus – artistique et technologique – des découvertes et des rencontres faites au Brésil à partir de 1948, Palatnik initie ses recherches luminocinétiques l'année suivante.

■ 292

II. Les développements du cinéchromatisme à partir des années 1950

A partir d'expériences fondées sur l'exploration des possibilités offertes par un kaléidoscope ouvert dans l'espace tridimensionnel, Abraham Palatnik met au point plusieurs dispositifs lumino-cinétiques. Il constate que l'ordre chromatique lumineux est différent de celui de la peinture. Ses recherches portent sur les propriétés de la lumière colorée, les interactions des effets, la variation des combinatoires, la projection dans l'espace et dans un volume placé derrière un écran. Ses essais sont marqués par les contributions théoriques de Mario Pedrosa, des écrits sur la cybernétique naissante du mathématicien américain Norbert Wiener (1894-1964), ceux de Moholy-Nagy et de Thomas Wilfred. Ainsi conforté, il réalise plusieurs dispositifs entre 1949 et 1951. Mario Pedrosa soutenant son travail novateur, l'invite à le présenter à la première Biennale de São Paulo en 1951. Sa pratique s'assimile à une forme de « cinéma sans caméra ». En raison de la nature luminocinétique et électromécanique, son œuvre intitulée *Azul e roxo em primeiro movimento* [Bleu et violet en premier mouvement], fait l'objet d'un rejet. Elle ne correspond pas aux disciplines artistiques existantes pouvant concourir à la sélection de la Biennale. Après des revirements avec les organisateurs de la Biennale São Paulo, la présentation de l'Appareil cinéchromatique aboutit, grâce à la défection de la délégation japonaise qui n'a pu envoyer à temps ses œuvres au Brésil et à la sagacité de Mavignier et de Pedrosa. Ces derniers affirment que l'œuvre appartient à l'« art de l'avenir ».⁵ Selon Mavignier, le critique d'art « Sergio Millet [1898-1966]⁶ et Maria Eugênia Franco ont été très impressionnés [quand ils ont vu l'œuvre], et après cela, le travail de Palatnik a été admis dans la première Biennale».⁷

L'appareil est distingué par un second jury international qui ignore le refus du comité national brésilien. Une « mention spéciale » est décernée à Palatnik pour le caractère novateur et pionnier de son travail. Dans un courrier du 20 décembre 1951, le président de la Première Bienal Internacional de São Paulo, Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977) annonce à l'artiste la nouvelle : « [...] Nous sommes heureux de porter à votre connaissance que le Jury de la première Biennale de São Paulo a eu la possibilité d'apprécier la pièce que vous avez exposée, « l'ayant considérée comme une manifestation importante de l'art moderne et digne de figurer dans le musée d'art moderne de São Paulo »⁸. L'œuvre du fait de son état expérimental et précaire ne peut dans les faits entrer dans les collections du musée d'art moderne de São Paulo dès 1951. Lors de la première édition de la Biennale de São Paulo, Max Bill (1908-1994) reçoit le premier prix de sculpture pour l'œuvre *Undidade Tripartite* (1948/1949), le français Roger Chastel (1897-1981), représentant de l'École de Paris, remporte un prix de peinture. Parmi les artistes brésiliens, Ivan Serpa reçoit un « prix de jeune peinture » pour l'œuvre *Formas [Formes]* (1951) et Tarsila do Amaral reçoit un prix d'acquisition du musée d'art contemporain de São Paulo pour l'œuvre *Estrada de Ferro Central do Brasil [Station centrale de chemin de fer du Brésil]* (1924). Dans cette Biennale où se confrontent les partisans de la figuration liée au modernisme brésilien associant des « questions d'identité nationale et de figuration post-cubist»⁹ et les défenseurs de « l'autonomie de la forme, dans ses caractéristiques abstraites et/ou ses moyens spécifiques »¹⁰, les débats autour de l'œuvre de Palatnik sont aussi révélateurs de cette scission.

En 1953, une nouvelle version de l'appareil cinéchromatique est présentée à la deuxième Biennale de São Paulo. Dans les années suivantes, l'appareil connaît des améliorations. L'année 1959 compte la plus importante production avec la création de neuf appareils cinéchromatiques. La production totalise plus d'une trentaine d'appareils dans les années 1960. En parallèle, l'artiste conçoit d'autres œuvres, des peintures sur verre, des jeux, du mobilier et des brevets pour des industries agro-alimentaires et médicales dans le cadre de ses activités d'ingénieur et de directeur technique.

⁵ FERREIRA, Gloria. « Movimento aleatorio disciplinado ». *Arte & Ensaios*, n° 11, 2004, p. 8.

⁶ Poète, peintre et critique d'art, Sergio Millet prend part au mouvement moderniste dans les années 1930. En 1949, il co-fonde l'Association Brésilienne de Critique d'Art (ABCA). L'année suivante, il organise une exposition rétrospective de Tarsila do Amaral au musée d'art moderne de São Paulo. Il est directeur artistique des trois Biennales de São Paulo en 1953, 1955 et 1957.

⁷ GIOIA, Maria. « Almir Mavignier relembra experiência em hospital psiquiátrico e trajetória na Alemanha », *Folha de São Paulo*, 12/05/2008. URL : <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/05/400457-almir-mavignier-relembra-experiencia-em-hospital-psiquiatrico-e-trajetoria-na-alemanha.shtml>. Consulté le 01/07/2015. « O Sergio Millet [1898-1966] e Maria Eugênia Franco ficaram impressionados e depois o Palatnik foi incluído na 1ª Bienal. »

⁸ Reproduction du courrier dans : SCOVINO, Felipe. « Cronologia/Chronology ». In : Abraham Palatnik: A Reinvenção da Pintura. São Paulo : MAM-SP, 2014, p. 167. « temos a satisfação de levar a seu conhecimento que o Juri de Premiação da I Bienal de São Paulo, tendo oportunidade de apreciar a peça exposta por V.S., « considerou-a uma importante manifestação da arte moderna e digna de figurar no Museu de Arte Moderna de São Paulo ». »

⁹ Osorio, Luiz Camillo. "The Chromo-kinetics of Abraham Palatnik and Concretism in Rio de Janeiro." In : Olea, Héctor and Ramírez, Mari Carmen. *Building on a Construct: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston*. New Haven, Conn: Yale University Press, 2010, p. 185.

¹⁰ ASBURY, Michael. « Some notes on Abraham Palatnik's Aparelho cinecromático ». In : Abraham Palatnik : A reinvenção da pintura. São Paulo : MAM-SP, 2014, p. 69.

Dès 1955, les œuvres de Palatnik sont présentées au-delà du Brésil, en Europe, en France, et en Allemagne en 1959. Au Brésil, l'artiste participe au groupe Frente à partir de 1954. Le groupe est constitué par Ivan Serpa avec des élèves de son cours d'art plastique qu'il donne au musée d'art moderne de Rio de Janeiro depuis 1952. Parmi les élèves se trouvent Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-1924) et Hélio Oiticica (1937-1980), des futurs membres du mouvement néo-concret qui s'organise à Rio de Janeiro avec le lancement du Manifeste du néo-concrétisme et de « La théorie du non-objet » rédigés par Ferreira Gullar en 1959. Palatnik partage des problématiques communes avec les artistes néo-concrets. Cependant, il ne prend pas part à leurs actions collectives et il n'est pas signataire de leur manifeste. Dans les années 1950, bien que l'Appareil cinéchromatique fasse partie du registre du cinétisme, il n'est pas encore associé aux manifestations qui lui sont consacrées. A partir de la décennie suivante, le cinéchromatisme est inséré dans les expositions internationales en lien avec le cinétisme et l'art technologique.

Des critiques d'art tels que Mario Pedrosa, Walter Zanini (1925-2013), Rubem Braga (1913-1990) et Jorge Romero Brest (1905-1989) soutiennent les travaux de Palatnik. Plusieurs articles sont édités lors des présentations des Appareils cinéchromatiques aux biennales de São Paulo et dans les musées d'art moderne de Rio de Janeiro et de São Paulo. Au Brésil, l'intérêt pour l'art concret se trouve renforcé au cours des premières éditions de la Biennale de São Paulo. Dès son apparition, le cinéchromatisme de Palatnik est projeté sur une scène artistique internationale. L'appareil lumino-cinétique a néanmoins du mal à trouver sa place. L'Appareil cinéchromatique est classé « hors catégorie » à la Biennale de São Paulo qui lui offre une vitrine sans pouvoir y concourir durant plusieurs années dans les années 1950.

■ 294

III. Les évolutions des œuvres et la diffusion internationale à partir des années 1960

Les années 1960 sont marquées par les collaborations de l'artiste à l'international avec la galeriste Denise René (1913-2012) à Paris, la galeriste de Hella Nebelung (1912-1985) à Düsseldorf et le galeriste Howard Wise (1903-1986) à New York. A la Biennale de Venise où Palatnik expose en 1964, il rencontre Denise René qui l'invite à participer à l'exposition Mouvement 2 organisée à Paris du 25 décembre 1964 au 28 février 1965, avec plus d'une trentaine d'artistes européens et latino-américains¹¹. Le catalogue est introduit par un texte de Jean Cassou (1897-1986), conservateur et premier directeur du Musée national d'art moderne en France. En Allemagne, Hella Nebelung est active dans l'art contemporain depuis 1945 ; elle diffuse les artistes du cinétisme depuis 1963 dans le cadre d'échanges avec Denise René. Palatnik y présente une exposition personnelle en 1965. Quant à Howard Wise

¹¹ Sergio de Camargo, Martha Boto, Paul Talman, Walter Zehring, Michel Seuphor, Lily Greenham, Antonio Virduzzo, Francisco Sobrino, Francis R. Hewitt, Anuszkiewicz, Ernst Benker, R. Mortensen, Gunther Uecker, Heinz Mack, R. Lohse, Nicolas Schöffer, George Rickey, François Morellet, Joël Stein, Gunther Fruhtrunk, Keith Potts, Julio Le Parc, Ivan Picelj, Bernard Lassus, Victor Vasarely, Tony Costa, Harry Kramer, Jesus Rafael Soto, Carl Gerstner, Giara Novak, Yaacov Agam, Lilian Florsheim, Yvaral, Alexander Calder, Jean Tinguely, Lygia Clark, Enzo Mari, Alviani Getulio, Abraham Palatnik, Gerhard von Graevenitz, Josef Albers, Equipo 57 (Duart, Ibarrola, Serrano), Uli Pohl, Gregorio Vardanega, Edwin Mieczkowski, Horacio Garcia-Rossi, Luis Tomasello et Calos Cruz-Diez.

(1903-1989), il a ouvert une galerie à Manhattan en 1964 pour soutenir les artistes travaillant dans le domaine associant l'art, la technologie et l'art cinétique. Dès 1965, Wise présente Palatnik dans sa programmation et l'accompagne durant plusieurs années au cours des années 1960. Palatnik participe en 1967 à l'exposition *Lights in Orbit* [Lumières en orbite] qui donne une vue générale sur l'art luminocinétique aux Etats-Unis. Le travail de Palatnik est confronté aux représentants du Light art américain (Howard Jones, Earl Reiback, USCO...) et participe aux manifestations internationales du lumino-cinétisme¹². Cette contribution situe l'artiste brésilien dans le champ du cinéma élargi comprenant des « théâtres de lumière » apparus dans l'art des années 1960, répertorié par le théoricien américain Gene Youngblood (1942). Même si ce dernier ne fait pas mention de Palatnik dans son ouvrage consacré à l'« expanded cinema » paru en 1970¹³.

La période des années 1960 est riche d'une historiographie d'expositions nombreuses complétée par des éditions de catalogues et une fortune critique abondante. Aux auteurs des années 1950, s'ajoutent des historiens d'art, des artistes, des théoriciens et des critiques tels que Murilo Mendes (1901-1975), Pietro Maria Bardi (1900-1999), Walmir Ayala (1933-1991), Roberto Pontual (1939-1994), Marisa Raja Gabaglia (1942-2003), Allen Stuart Weller (1907-1997), George Rickey (1907-2002), Clarival do Prado Valladores (1918-1983), Jayme Mauricio (1926-1997), Pierre Cabanne (1921-2007), Michel Ragon (1924), Frank Popper (1918), Jürgen Morschel (1933) et Frederico Morais (1936). Parmi les manifestations remarquables liées au cinétisme, outre les projets portés par Popper, l'exposition itinérante initiée par Harald Szeemann (1933-2005) à la Kunsthalle Berne réunissant cent soixante-quinze œuvres de cinquante-sept artistes, collectées dans dix-sept pays semble contribuer à la renommée de Palatnik. Elle est successivement présentée en Suisse, en Belgique, en Allemagne et en Autriche entre 1965 et 1966. Durant cette période, les œuvres de Palatnik entrent dans les collections privées et publiques.

En parallèle, Palatnik mène de front des activités artistiques, artisanales et industrielles depuis les années 1950. « Artiste-ingénieur », on peut rapprocher ses productions de deux artistes qu'il admire, Moholy Nagy, et Calder tout en le distinguant. Palatnik est aussi un artiste-designer qui s'investit dans une entreprise de mobilier créée avec son frère en 1954. Des meubles réalisés, plusieurs objets sont remarquables : le fauteuil « Poltrona » offrant une assise confortable muni d'une peinture mobile détachable de la partie arrière du dossier est un mobilier hybride mêlant des visées esthétiques et fonctionnelles ; les buffets des années 1950 et 1960 peuvent présenter une parenté avec certains meubles de Jean Prouvé (1901-1984) et de Charlotte Perriand (1903-1999). Ces mobiliers sont loin d'être des sous-produits commerciaux. Ils témoignent de l'engagement de l'artiste dans sa volonté de rapprocher l'art et la vie, une posture privilégiant une approche technique et manuelle des matériaux en rapport avec des enseignements du Bauhaus.

Dans le contexte de sa production de mobilier, Palatnik conçoit des œuvres en bois de jacaranda depuis 1962. Avec ce travail, sa recherche tient à la fois de l'Op art et du tropicalisme. Les reliefs en jacaranda conjuguent des recherches opticalistes et sérielles de l'art optique - un langage visuel universel dans les années 1960 -,

¹² FL'exposition se tient du 4 février au 4 mars 1967 à la Howard Wise Gallery. Elle regroupe trente-six artistes. Palatnik est présenté avec Nam June Paik, Otto Piene, Takis, Vardanega et Thomas Wilfred, etc.

¹³ Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. New York : E. P. Dutton & Co., Inc., 1970.

avec la « dimension primitive » d'un matériau emblématique du milieu naturel brésilien. La réception des œuvres en jacaranda souligne leur appartenance au domaine du cinétisme et de l'art brésilien. Dès leurs créations, les œuvres en jacaranda de Palatnik sont présentées au Brésil, en Amérique Latine, aux Etats-Unis et en Europe. Certaines de ces manifestations sont accompagnées de catalogues. C'est le cas notamment des expositions personnelles de Palatnik en Europe entre 1964 et 1965, à Munich, à Saint Gallen et à Düsseldorf, au Brésil à la Petite Galerie en 1965, à la galerie Barcinski en 1971 et aux Etats-Unis à la galerie Howard Wise à New York et à la Pan American Union de Washington en 1965.

Par sa participation à la trente-deuxième Biennale de Venise en 1964, Palatnik acquiert une reconnaissance indéniable de pionnier du lumino-cinétisme. Pendant plusieurs années, il expose simultanément les Appareils cinéchromatiques, les « Objets cinétiques », des œuvres électromécaniques développées à partir de 1964, et des reliefs progressifs en bois de jacaranda dans la soixantaine de manifestations auxquelles il prend part entre 1960 et 1969. Au Brésil, l'année 1964 est marquée par un coup d'Etat militaire. Dans les premières années de la dictature, les œuvres de Palatnik circulent encore à l'internationale. Le durcissement du régime dictatorial en 1968¹⁴ s'accompagne d'une mutation de la scène artistique brésilienne et d'un retour à la figuration.

■ 296

Au début des années 1970, Palatnik continue à développer des œuvres cinétiques et électromécaniques dans un contexte de désaffection progressif des œuvres associant art et technologie. Contrairement aux artistes de sa génération, Palatnik reste au Brésil. Lygia Clark et Hélio Oiticica choisissent l'exil et demeurent respectivement en France et en Angleterre. Dans les années 1970 et au début des années 1980, les œuvres cinétiques et luminocinétiques ne sortent plus du Brésil, en dehors des œuvres déjà acquises en Europe, en Argentine et aux Etats-Unis durant les années 1960. Il faut attendre le milieu des années 1980 pour que des œuvres de Palatnik circulent à nouveau en dehors du Brésil dans des programmations internationales, et des manifestations liées à l'art cinétique relevant de présentations de l'art brésilien moderne et contemporain.

Avec les Appareils cinéchromatiques, Palatnik a introduit une forme d'art technologique au Brésil exposée dès la Première Biennale de São Paulo en 1951. La nouveauté du dispositif lumino-cinétique a suscité simultanément l'enthousiasme et le rejet de l'œuvre du fait de sa dimension technologique. Le caractère novateur inscrit dans la démarche de l'artiste trouve des échos avec les œuvres présentées en 1955, dans l'exposition Le Mouvement à la galerie Denise René. Le travail pionnier de Palatnik est en synchronie avec les recherches artistiques cinétiques développées en Europe, en Amérique du Sud, et le « Light Art » aux Etats-Unis¹⁵. En associant des formes naturelles vernaculaires du jacaranda, par un geste relevant de l'anthropophagie culturelle, Palatnik invente une peinture sensible et construite, éloignée d'un langage électronique tout en s'intéressant aux questions de perception et de programmation. Son cinétisme tropicalisant apaise, fascine, divertit, stimule

¹⁴ La promulgation de l'acte institutionnel n° 5 (AI 5) en décembre 1968 marque le renforcement de la dictature. Le gouvernement réprime les mouvements de guérilla urbaine et de contestations des étudiants s'opposant au régime. Le 10 septembre 1969, la peine de mort, prévue en principe uniquement en temps de guerre, est rétablie. A partir d'octobre 1969, le pays rentre dans une période de violences politiques exercées à l'encontre de la population : ces « années de plomb » s'étendent de 1968 à 1974. Le retour à un régime civil se fait le 15 janvier 1985 avec l'élection du Président de la République Tancredo Neves (1910-1985).

la perception visuelle, développe les capacités cognitives, repose et participe au quotidien. S'il existe une réception spécifique de l'art abstrait et de l'art cinétique dans le contexte du Brésil, la singularité d'Abraham Palatnik renvoie à son parcours, et plus généralement à la trajectoire de l'art brésilien dans la seconde moitié du XXe siècle.

Références

ASBURY, Michael. « Some notes on Abraham Palatnik's Aparelho cinecromático ». In : Abraham Palatnik : A reinvenção da pintura. São Paulo : MAM-SP, 2014.

BÔAS, Gláucia Villas. « La sociologie des arts visuels au Brésil, Art concret et folie : le cas de l'Atelier de Engenho de Dentro à Rio de Janeiro dans les années 1940 ». Revue internationale. Sociologie de l'Art, OPuS 22, 2014.

FERREIRA, Gloria. « Movimento aleatorio disciplinado ». Arte & Ensaios, n° 11, 2004.

Gioia, Maria. « Almir Mavignier relembra experiência em hospital psiquiátrico e trajetória na Alemanha », Folha de São Paulo, 12/05/2008. URL : <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/05/400457-almir-mavignier-relembra-experiencia-em-hospital-psiquiatrico-e-trajetoria-na-alemanha.shtml>. Consulté le 01/07/2015.

297 ■

MORAIS, Frederico. « Abraham Palatnik : A Pioneer of Technological ». Abraham Palatnik. Retrospectiva, Mac Niteroi, 1999.

OSORIO, Luiz Camillo. "The Chromo-kinetics of Abraham Palatnik and Concretism in Rio de Janeiro." In : Olea, Héctor and Ramírez, Mari Carmen. Building on a Construct: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston. New Haven, Conn: Yale University Press, 2010.

SCOVINO, Felipe. « Cronologia/Chronology ». In : Abraham Palatnik: A Reinvenção da Pintura. São Paulo : MAM-SP, 2014.

YOUNGBLOOD, Gene. Expanded Cinema. New York : E. P. Dutton & Co., Inc., 1970.

Recebido em 25/09/2018 - Aprovado em 15/10/2018

¹⁵ Voir la récente exposition Kinesthesia: Latin American Kinetic Art, 1954-1969 organisée du 26 août 2017 au 15 janvier 2018 au Palm Springs Art Museum qui s'intéresse aux pionniers du lumino-cinétisme.

Como citar:

BEUZARD , M. L'art cinétique au Brésil: le rôle de pionnier d'Abraham Palatnik. ouvirOUver; Uberlândia, v.14,n.2, p.288-298, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>; DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-2>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Abraham Palatnik : a discipline of chaos ?

MARJOLAINE BEUZARD

■ 300

Marjolaine Beuzard é doutora em História da Arte Moderna e Contemporânea na Universidade Paris-Sorbonne. Em 2016, defendeu tese de doutorado sob a direção do professor Arnauld Pierre, intitulada “Abraham Palatnik, pionnier brésilien de l’art cinétique”. Seus interesses de pesquisa incluem arte europeia e não-europeia, a relação entre arte e ciência, arquitetura, abstração geométrica e práticas multi-mídias experimentais da arte cinética à arte cibernética.

AFILIAÇÃO: Université Paris-Sorbonne, Paris, France.

■ RESUME

Ce texte présente à la fois l'artiste Abraham Palatnik, et le contexte et la trajectoire de son œuvre. Il a été publié pour la première fois en français à l'occasion de la première exposition personnelle de l'artiste en France en 2012: Palatnik, une discipline du chaos à la galerie Denise René¹ à Paris (boulevard Saint Germain, Quartier Latin). La galerie Denise René est chaleureusement remerciée pour cette publication.

■ MOTS-CLEFS

Abraham Palatnik, galerie Denise René, art cinétique

■ RESUMO

Este texto apresenta ao mesmo tempo o artista Abraham Palatnik, e do contexto e a trajetória de seu trabalho. Ele foi publicado pela primeira vez em francês na ocasião da primeira exposição pessoal do artista na França em 2012: Palatnik, uma disciplina de caos na galeria Denise René em Paris (Saint Germain boulevard, Latin Quarter). A galeria Denise René é muito agradecida por esta publicação.

301 ■

■ PALAVARS-CHAVE

Abraham Palatnik, galeria Denise René, arte cinética

L'artiste sert à discipliner le chaos perceptif. Je continue à croire au lien entre la perception et l'intuition. Sans elle, la nature ne serait rien d'autre qu'un chaos.

Abraham Palatnik¹

¹ SÁ, Luís Felipe (dir.). Abraham Palatnik : disciplina do caos. Rio de Janeiro : Márcia de Medeiros/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (Rioarte Vídeo- Arte Contemporânea), 2005.

Abraham Palatnik appartient à la génération des pionniers de l'art cinétique, qui en Europe, et aux Amériques ont construit cette révolution esthétique et formelle, un art inscrit dans une tradition abstraite, géométrique, construite, fondé sur le mouvement, l'optique, la machine, et la participation du spectateur. Son œuvre liée à quelques événements majeurs de l'art occidental du XX^{ème} siècle, interroge le mouvement, le temps, la création artistique, sa relation au monde et une « écologie plastique » en lien avec la nature et ses mécanismes. Avec l'invention du dispositif luminocinétique « ciné-chromatique » présenté à la première Biennale Internationale de São Paulo en 1951², Palatnik est considéré comme le fondateur de l'art technologique au Brésil³. Depuis le début des années 1940, la galerie Denise René soutient l'abstraction géométrique et entretient des relations avec les artistes sud-américains et leurs critiques comme Mario Pedrosa. A la XXXII^{ème} Biennale de Venise de 1964⁴, Palatnik rencontre la galeriste Denise René. Elle l'invite à participer à l'exposition Mouvement 2 programmée la même année à Paris⁵. Cette exposition rétrospective présente une cinquantaine d'artistes dont Lygia Clark, Carlos Cruz-Diez, Sergio de Camargo, Julio Le Parc, Jesus Rafael Soto... Dix ans après l'exposition « manifeste » de 1955⁶, l'exposition Mouvement 2 réaffirmait le succès de l'art optico-cinétique en prise avec son temps.

■ 302

Né à Natal (Brésil) en 1928, Palatnik vit et travaille à Rio de Janeiro. Sa double formation - artistique et technique - acquise à Tel Aviv (où il séjourne entre 1932 et 1947), puis à Rio de Janeiro à partir de 1948, sa découverte de l'art des fous liée à sa participation en tant qu'intervenant aux ateliers d'art thérapie du Docteur Nise da Silveira et sa rencontre avec le critique d'art Mario Pedrosa vont être déterminantes pour le jeune artiste en développant chez lui une véritable dimension heuristique. Dans le cercle de Mario Pedrosa, il forme avec Almir Mavignier et Ivan Serpa, un premier groupe d'artistes abstraits à Rio de Janeiro. Ses recherches le conduisent à mettre au point « une peinture abstraite dynamique », un dispositif luminocinétique dérivé d'un kaléidoscope motorisé et programmé que qualifie Mario Pedrosa de « ciné-chromatique »⁷. L'appareil est présenté et primé dès la Première Biennale de São Paulo en 1951, la même année que Max Bill et Ivan Serpa. Ces distinctions révèlent une tendance constructive et concrète en devenir au Brésil avec la formation du groupe Ruptura à São Paulo en 1952 et celle du groupe Frente à Rio de Janeiro en 1954. La divergence des deux groupes aboutira à la formation du Néoconcrétisme avec la publication de son manifeste rédigé par le poète et critique Ferreira Gullar en 1959. Palatnik qui participe au groupe Frente dissous en 1956, fréquente amicalement les artistes néo-concrets. Sans prendre part à leur groupe, il partage des problématiques communes autour du concept de l'« œil corps », de la question de l'objet et sa relation à l'environnement. Durant cette période, l'artiste in-

² Bienal 50 anos : 1951-2001. Edição de Comemoração do 50^º Aniversário da I Bienal de São Paulo. São Paulo : Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

³ MORAIS, Frederico. « Abraham Palatnik : um pioneiro da arte tecnológica ». In : Retrospectiva, Abraham Palatnik. Rio de Janeiro/São Paulo : Itáu Cultural, 1999. Réed./reprint in : OSORIO, Luiz Camillo. Abraham Palatnik. São Paulo : Cosac Naify, 2004.

⁴ XXXII Biennale Internazionale di Arte Venezia. Venise : Biennale de Venise, 1964.

⁵ Mouvement 2, Paris : Galerie Denise René, 1964

⁶ Le mouvement, Paris : Galerie Denise René, 1955.

⁷ PEDROSA, Mario. « The Chromatic Plastic Dynamism of Abraham Palatnik : An Introduction to the First International Biennale of São Paulo ». Tribuna da Imprensa, oct. 1951. Réed./reprint in : Leonardo, vol. 29, n° 2, 1996.

venteur développe une série de jeux perceptifs et plastiques qui reposent sur la sensation de la forme, le plaisir de jouer, l'expérimentation de phénomènes physiques, temporels et participatifs.

A partir de 1964, Palatnik crée les Objets cinétiques qui sont littéralement des objets en mouvement, des œuvres tridimensionnelles qui se déploient plus ou moins dans l'espace et utilisent parfois les propriétés du magnétisme. Ils ont une parenté avec les Appareils Cinéchromatiques. L'artiste a fait dériver son premier procédé. Le dispositif mécanique de la structure interne auparavant dissimulée derrière un écran est devenu apparent, l'objet même de la recherche esthétique. La série des Objets cinétiques oscille entre « mobiles et dessins », ces recherches privilégient une « peinture spatialisée » et mouvante. Cinétique P-4 (1996/2005), présentée dans l'exposition, synthétise le programme esthétique de l'objet.

Un peu avant la création des Objets cinétiques, Palatnik inaugure une recherche picturale avec la série en bois de Jacaranda issue d'une observation insolite de la matière végétale. La première réalisation date de 1962. Le dispositif repose sur une progression visuelle ondulatoire, un rythme qui s'étend horizontalement en suggérant une expansion au-delà de la surface de l'œuvre. C'est en observant des chutes de bois qu'il découvre les potentialités plastiques des éléments végétaux. Les lamelles de bois de Jacaranda délivrent des informations sur l'essence de l'arbre par l'intermédiaire de sa forme, l'empreinte d'un code biologique et temporel programmé par la nature dans la matière. De cette observation, l'artiste - avec quelques manipulations - transforme les déchets naturels en œuvre d'art. Son procédé consiste à réorganiser les lamelles de bois verticalement sur une surface plane. L'opération permet à Palatnik de relier l'homme à son environnement à travers une expérience sensible, une forme « d'écologie plastique ».

Après avoir révélé les potentialités du bois, l'artiste va s'intéresser à celles dissimulées dans le papier cartonné. En 1968, il réalise son premier « Relief Progressif » en carton. Comme pour le bois, il s'intéresse à un élément du quotidien et cherche à lui imprimer une « vie propre » en dévoilant ses qualités virtuelles. Le papier cartonné est travaillé par tranches comme le bois, les lamelles ne sont plus disposées à plat sur la surface du support, elles sont installées verticalement sur le plan. Le dispositif obtenu joue sur des effets optiques, de profondeur où l'espace et la lumière se modifient en fonction de la position du spectateur. Les reliefs de la série développent des mouvements ondulatoires, des plis baroques portés à l'infini selon la formule énoncée par le philosophe français Gilles Deleuze⁸.

A partir des années 1980, Palatnik se consacre exclusivement à la peinture et développe de nouveaux systèmes basés sur l'interaction des couleurs et leurs possibilités dynamogènes. Sa peinture expérimente les conditions de mise en forme des couleurs. Les mélanges optiques produisent des effets de moirages. La structure afocale invite le spectateur à se déplacer. Ce langage visuel est à mettre en relation avec les Psychchromies de Cruz-Diez, les reliefs contrapuntiques d'Agam, les trames superposées de Soto ou encore les œuvres cinétiques de Brigitte Riley ou de Vasarely. La série des W, la plus récente de Palatnik, explore l'instabilité de l'univers en expansion et les mécanismes qui le régissent. Des séquences ondulatoires

⁸ DELEUZE, Gilles, *Le pli, Leibniz et le Baroque*, Paris : Éd. de Minuit, 1988, p. 5. 10 KAC, Eduardo, « A pioneer of Kinetic Art. An Interview with Abraham Palatnik ». *Folha de São Paulo*, 14/10/1986. Rééd./reprint in : *Leonardo*, vol. 29, n° 2, 1996.

émergent des progressions à l'acrylique sur bois. Le procédé enrichi par un apport chromatique reprend des dispositifs des panneaux en bois de Jacaranda, l'organisation de la surface par un jeu de permutations des lignes verticales. L'emploi des couleurs apporte une grande liberté. La série repose sur deux stratégies formelles : les plages colorées d'un même motif sont décalées graduellement pour obtenir des rythmes ou deux trames distinctes s'interpénètrent verticalement. La transformation cinétique opère : la « matière couleur » se métamorphose en vagues, en vibrations ondulatoires, en paysages « sonores », en musiques sérielles pour un « œil auditif ».

Une lumière colorée transformée en rythmes visuels serait donnée comme ultime étape d'un processus initié dans les années 1940. Il a fait exploser une « expression concrète » issue de la « couleur-pigment » pure, évanescence, éthérée, rendue possible par l'emploi d'une lumière directe diffusée derrière un écran, comme un raccourci artistique d'une technologie assumée. Le programme plastique se poursuit par une transposition, à un autre niveau de perception, de la matière inscrite dans ses propres composants immatériels - lumière, espace, temps - pour finalement réintégrer la corporalité de la « matière couleur ». Le processus, par des effets de synesthésie, renvoie à une perception connaturelle de l'onde lumineuse et sonore. Avec son œuvre, Palatnik humanise la technique, pour lui « Comprendre l'importance de la forme, non seulement dans le monde extérieur, mais aussi dans les racines inconscientes de l'activité humaine permet de dissoudre les oppositions généralement créées entre l'art, la science, la technologie et la communication. La technologie dans le contexte de l'évolution humaine acquiert une signification et devient évidente dans la mesure où elle permet un accès conscient par les sens aux mécanismes des forces de la nature »⁹.

■ 304

⁹ KAC, Eduardo, « A pioneer of Kinetic Art. An Interview with Abraham Palatnik ». Folha de São Paulo, 14/10/1986. Rééd./reprint in : Leonardo, vol. 29, n° 2, 1996.

Abraham Palatnik : a discipline of chaos ? ¹⁰

ABSTRACT

This text presents the artist Abraham Palatnik, and the context and trajectory of his work. It was first published in french for the first solo exhibition of the artist in France in 2012 : Palatnik, une discipline du chaos at the gallery Denise René¹¹ in Paris, (boulevard Saint Germain, Quartier Latin). The gallery Denise René warmly thanked for this publication.

KEYWORDS

Abraham Palatnik, Denise René gallery, cinetic art

RESUMO

Este texto apresenta ao mesmo tempo o artista Abraham Palatnik, e do contexto e a trajetória de seu trabalho. Ele foi publicado pela primeira vez em francês na ocasião da primeira exposição pessoal do artista na França em 2012: Palatnik, uma disciplina de caos na galeria Denise René em Paris (Saint Germain boulevard, Latin Quarter). A galeria Denise René é muito agradecida por esta publicação.

305 ■

PALAVRAS-CHAVE

Abraham Palatnik, galeria Denise René, arte cinética

The artist masters the perceptif chaos. I still believe there is a link between perception and intuition. Without it, the nature would be nothing else than a chaos.

Abraham Palatnik¹²

¹⁰ The translation in English is published for the first time in the Brazilian university review OuvirOuver in 2018 with the acknowledgement of the author. Translated to english by Marjolaine Beuzard.

¹¹ BEUZARD, Marjolaine. Abraham Palatnik. Une discipline du chaos. Paris : Galerie Denise René, 2012.

¹² SÁ, Luís Felipe (dir.). Abraham Palatnik : disciplina do caos. Rio de Janeiro : Márcia de Medeiros/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (Rioarte Vídeo– Arte Contemporânea), 2005

Abraham Palatnik belongs to a generation of kinetic art pioneers, whom in Europe and in North and South America have built this formal and aesthetic revolution, an art which registers in an abstract practice, geometrical, constructed tradition, based on the movement, the optics, the machine, and the participation of the spectator. His work bound to some major events of the western art of the XXth century, questions the motion, the time, the art creation, its relation to the world and the “plastic ecology” in connection with the nature and its mechanisms. For the first International Biennial event in São Paulo in 1951¹³, Palatnik, who introduced his device lighted-kinetic “kiné-chromatic” was considered the founder of the technological art in Brazil¹⁴. For a long time, the gallery Denise René got involved with the geometrical abstraction and maintained relations with the South American artists and their critics such as Mario Pedrosa. In the XXXII Biennial event of Venice of 1964¹⁵ Palatnik meets the gallery owner Denise René. She invites him to introduce his work in the exhibition Movement 2 scheduled the same year in Paris¹⁶. This exhibition shows about fifty artists among which Lygia Clark, Carlos Cruz-Diez, Sergio de Camargo, Julio Le Parc, Jesus-Rafael Soto ... Ten years after the “obvious” exhibition of 1955¹⁷, the exhibition Movement 2 established the success of optico-kinetic art in grip with his time.

Born in Natal (Brazil) in 1928, Palatnik lives and works in Rio de Janeiro. His double training - artistic and technical - acquired in Tel Aviv (where he stayed between 1932 and 1947), then in Rio de Janeiro from 1948, his discovery of the art of insane bound to its participation as contributor to the workshops of art therapy of Doctor Nise da Silveira and his meeting with the art critic Mario Pedrosa, are going to be essential for the young artist by developing with him a true heuristic dimension. In Mario Pedrosa's circle, he trains a first group of abstract artists in Rio de Janeiro with Almir Mavignier and Ivan Serpa. His searches lead him to work out “a dynamic abstract art”, a light kinetic device programmed and derived from a motorized kaleidoscope. Mario Pedrosa considers the device as “Kinechromatic”¹⁸. His work presented and obtained an award at the First Biennial of São Paulo in 1951, the same year as Max Bill and Ivan Serpa. These events reveal a constructive and tangible trend developing in Brazilian art, with creations of the group Ruptura in São Paulo in 1952 and the group Frente in Rio de Janeiro in 1954. The divergence of the two groups will lead to the creation of Neoconcretism with the publication of his manifesto written by the poet and critic Ferreira Gullar in 1959. Palatnik, who participated in the group Frente dissolved in 1956, like the company of friendly neo-concrete artists. Without taking part in their group, he shares common issues around the concept of the “body eye”, the question of the object and its relation to the environment. During this period, the inventor artist develops a series of perceptive and plastic games that are

¹³ Bienal 50 anos: 1951-2001. Edição de Comemoração do 50º Aniversário da I Bienal de São Paulo. São Paulo : Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

¹⁴ MORAIS, Frederico. « Abraham Palatnik : um pioneiro da arte tecnológica ». In : Retrospectiva, Abraham Palatnik. Rio de Janeiro/São Paulo : Itaú Cultural, 1999. Réed./reprint in : Osorio, Luiz Camillo. Abraham Palatnik. São Paulo : Cosac Naify, 2004.

¹⁵ XXXII Biennale Internazionale di Arte Venezia. Venice : Biennale de Venice, 1964.

¹⁶ Mouvement 2, Paris : Galerie Denise René, 1964.

¹⁷ Le mouvement : Galerie Denise René, Paris, 1955.

¹⁸ PEDROSA, Mario. “The Chromatic Plastic Dynamism of Abraham Palatnik: An Introduction to the First International Biennale of São Paulo”. Tribuna da Imprensa, oct. 1951. Réed./reprint in : Leonardo, vol. 29, n° 2, 1996.

based on the sensation of form, the pleasure of playing, the experimentation of physical, temporal and participative phenomena.

As of 1964, Palatnik creates the Kinetic Objects that are literally moving objects, three-dimensional works that unfold more or less in space and sometimes use the properties of magnetism. They have a kinship with the Kinechromatics devices. The artist has diverted from his first method. The mechanical device of the internal structure previously hidden behind a screen has become apparent, the very object of aesthetic research. The series of Kinetic objects oscillates between "mobiles and drawings", these researches privilege a "spatialized painting" and moving. Kinetics P-4 (1996-2005), shown in the exhibition, synthesizes the aesthetic program of the object.

A little before the creation of the Kinetic Objects, Palatnik inaugurates a pictorial research with the Jacaranda wood series resulting from an unusual observation of plant matter. The first production dates from 1962. The device is based on an undulatory visual progression, a rhythm that extends horizontally suggesting an expansion beyond the surface of the work. It is by observing falling wood that he discovers the esthetical potential from plants. The slats of Jacaranda wood deliver information about the essence of the tree through its shape, the imprint of a biological and temporal code programmed by nature into matter. From this observation, the artist - with some manipulations - transforms natural waste into a work of art. His process consists of rearranging the slats of wood vertically on a flat surface. The operation allows Palatnik to connect man to his environment through a sensitive experience, a form of "plastic ecology".

After revealing the wood potential, the artist takes a keen interest in revealing what's hidden in the cardboard. In 1968, he made his first "Progressive embossed design" in cardboard. As for wood, he is interested in an element of everyday life and seeks to print a "life of its own" by revealing its virtual qualities. The card stock is worked in slices like wood. The slates are no longer arranged flat on the surface of the support. They are installed vertically on the plane. The result work plays on optical effects of depth, where the space and the light are modified according to the position of the spectator. The embossed design of the series develop undulatory movements, Baroque folds worn to infinity according to the principle stated by the French philosopher Gilles Deleuze¹⁹.

From the 1980s, Palatnik devoted his work exclusively to painting and developed new systems based on the interaction of colors and their dynamogenic possibilities. His painting experiments with the conditions for shaping colors. Optical mixtures produce moiré effects. The afocal structure invites the spectator to move. This visual language is to be put in relation with the Physichromies of Cruz-Diez, the contrapuntal reliefs of Agam, the superimposed frames of Soto or the kinetics works of Brigitte Riley or Vasarely. The W series, Palatnik's most recent, explores the instability of the expanding universe and the mechanisms that govern it. Wave sequences emerge from progressions in acrylic on wood. The process enriched by chromatic input takes features of the Jacaranda wood panels, the organization of the surface by a set of permutations of the vertical lines. The use of colors brings a lot of freedom. The series is based on two formal strategies : the colored tracks of the same pattern are shifted gradually to obtain rhythms or two distinct frames interpenetrate

¹⁹ DELEUZE, Gilles, *Le pli, Leibniz et le Baroque*, Paris : Éd. de Minuit, 1988, p. 5.

vertically. Kinetic transformation operates : the “color matter” is transformed into waves, wave vibrations, “sound landscapes”, serial music for an “auditory eye”.

A colored light transformed into visual rhythms would be given as the final stage of a process initiated in the 1940s. It has exploded a “concrete expression” resulting from the pure, evanescent, ethereal “color-pigment” made possible by the use of a direct light diffused behind a screen, as an artistic shortcut of a technology assumed. The plastic program continues with a transposition, to another level of perception, of matter inscribed in its own immaterial components - light, space, time - to finally reintegrate the corporality of the “color matter”. The process, through effects of synesthesia, refers to a connatural perception of the light and sound wave. With his work, Palatnik humanizes the technique, for him : “To understand the importance of form, not only in the external world, but also in the unconscious roots of human activity, dissolves the general oppositions created between art, science, technology and communication. Technology in the context of human evolution acquires meaning and becomes evident to the extent that it allows conscious access by the senses to the mechanisms of the forces of nature.²⁰”

Références / References

BEUZARD, Marjolaine. Abraham Palatnik. Une discipline du chaos. Paris : Galerie Denise René, 2012

Bienal 50 anos : 1951-2001. Edição de Comemoração do 50º Aniversário da I Bienal de São Paulo. São Paulo : Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

MORAIS, Frederico. « Abraham Palatnik : um pioneiro da arte tecnológica ». In : Retrospectiva, Abraham Palatnik. Rio de Janeiro/São Paulo : Itaú Cultural, 1999. Réed./reprint in : OSORIO, Luiz Camillo. Abraham Palatnik. São Paulo : Cosac Naify, 2004.

PEDROSA, Mario. « The Chromatic Plastic Dynamism of Abraham Palatnik : An Introduction to the First International Biennale of São Paulo ». Tribuna da Imprensa, oct. 1951. Réed./reprint in : Leonardo, vol. 29, n° 2, 1996.

SÁ, Luís Felipe (dir.). Abraham Palatnik : disciplina do caos. Rio de Janeiro : Márcia de Medeiros/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (Rioarte Vídeo- Arte Contemporânea), 2005.

XXXII Biennale Internazionale di Arte Venezia. Venise : Biennale de Venise, 1964.

Recebido em 25/09/2018 - Aprovado em 17/10/2018

²⁰ KAC, Eduardo, « A pioneer of Kinetic Art. An Interview with Abraham Palatnik ». Folha de São Paulo, 14/10/1986. Réed./reprint in : Leonardo, vol. 29, n° 2, 1996.

Pour citer cet article / How to cite

BEUZARD , M. Abraham Palatnik : une discipline du chaos ? / Abraham Palatnik : a discipline of chaos ? ouvirOUver; Uberlândia, v.14,n.2, p.300-309, jul./dez. 2018.

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

DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-3>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença
Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Frank Popper, Roy Ascott e Jeffrey Shaw: visões de um futuro tecnológico e participante nas décadas de 1960 e 1970¹

MARCO PASQUALINI DE ANDRADE

■ 310

Marco Pasqualini de Andrade possui graduação em Arquitetura pela Universidade de São Paulo (1989), mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1999) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2007). Realizou estágio de pós-doutoramento na Universidade Federal do Rio de Janeiro (2018). Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e associado a Latin American Studies Association (LASA) e Association of Art Historians (AAH). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal de Uberlândia. Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase em História e Crítica da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea brasileira (décadas de 1960 e 1970), arte contemporânea internacional, arte na região do Triângulo Mineiro e entorno, crítica de arte, apresentação e curadoria de exposições de arte, história da arquitetura moderna e contemporânea.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG Brasil

¹ Este artigo constitui uma versão do texto apresentado no IX Congresso Internacional de Teoria e História de las Artes / XVII Jornadas del CAIA, em Buenos Aires, Argentina, em setembro de 2017.

■ RESUMO

O artigo trata um viés tecnológico e participativo desenvolvido nas décadas de 1960 e 1970 e que ainda não se encontra devidamente explorado pela História da Arte na contemporaneidade. Tal vertente, derivada das tendências de arte op e arte cinética, encontra seu desdobramento em uma abordagem na qual a pesquisa tecnológica e de novos materiais alia-se a um processo de obra aberta, como descrito por Umberto Eco, que se dirige a uma efetiva participação do espectador. Embora a arte comportamental tenha encontrado interesse dos investigadores, o mesmo não se aplica a uma parcela de teóricos e artistas, talvez devido a seu vínculo com a ainda desprezada e subvalorizada arte op, considerada fria e mecânica. É, pois, objetivo desse artigo contribuir para o resgate de tal produção teórica e artística, tomando como base a teoria elaborada por Frank Popper, especialmente em *Art – action and participation*, de 1975, e como estudo de caso os textos e proposições do artista britânico Roy Ascott e do australiano Jeffrey Shaw.

■ PALAVRAS-CHAVE

Arte op, arte cinética, Frank Popper, Roy Ascott, Jeffrey Shaw.

311 ■

■ ABSTRACT

The article deals with a technological and participatory art developed in the 1960s and 1970s and not yet adequately explored by contemporary art history. This aspect, derived from the tendencies of op art and kinetic art, finds its unfolding in an approach in which technological research and new materials are allied to a process of open work, as described by Umberto Eco, which is directed to an effective participation of the spectator. Although behavioral art has found researchers' interest, the same does not apply to a portion of theorists and artists, perhaps because of its link to the still despised and undervalued op art, considered cold and mechanical. It is therefore the objective of this article to contribute to the rescue of such theoretical and artistic production, based on the theory elaborated by Frank Popper, especially in *Art - action and participation*, 1975, and as a case study the texts and propositions of the British artist Roy Ascott and the Australian artist Jeffrey Shaw.

■ KEYWORDS

Op art, kinetic art, Frank Popper, Roy Ascott, Jeffrey Shaw.

Introdução: Arte Cinética e Arte Op

As tendências perceptivas e tecnológicas são, em certa medida, desdobramentos das vertentes construtivas do início do século XX, baseadas na abstração e em construções visuais formais.

As duas principais exposições: Le Mouvement, na Galeria Denise René, em Paris, em 1955 e The Responsive Eye, organizado por William Seitz, no MOMA em 1965, estabelecem alguns parâmetros de entendimento que se conformam como paradigmas, especialmente em relação à importância da tecnologia e da participação do espectador.

Victor Vasarely (1955), escreve por ocasião da exposição francesa, sobre a relação de tais tendências com a exploração de novas descobertas científicas e tecnológicas, defendendo a ruptura ou síntese entre as categorias tradicionais da arte, e propondo a conquista ambiental:

Paralelamente ao declínio da técnica ancestral da pintura, continua a experimentação de materiais novos (aplicações químicas) e a adoção de novas ferramentas (descobertas da física). Hoje, rumamos ao abandono total da rotina em direção a integração da escultura e a conquista das dimensões superiores ao plano. (VASARELY, 1955) (tradução nossa).²

Por outro lado, indica que isso será feito através de uma possível conjunção com o cinema e a tridimensionalidade. E ainda, enaltece a importância da percepção do espectador, e preconizando sua efetiva participação, principalmente lúdica, na obra. Todos esses elementos serão de fato significativos na continuidade de tais experiências, pelas décadas seguintes.

Em 1956, o artista George Rickey usou o termo “kinetic sculpture” como título de um artigo no qual explanava o desenvolvimento de seus móveis e estruturas móveis. Defende o conhecimento técnico e científico como base para a criação artística, de certo modo estabelecendo um rigor racional a ser adicionado à intuição pela abstração em movimento, a exemplo de Calder.

Estava tentando estabelecer um tipo expressivo de ordem, que toda arte possui, e desafiar o olho e a mente com um dispositivo mecânico que empregasse, ainda que parecesse desafiar, a gravidade. Suas partes móveis seriam organizadas por motivos mecânicos tanto quanto visuais – em suma, uma máquina. (RICKEY, 1956, p.156) (tradução nossa).³

² Parallelements au declin de la technique ancestrale de la peinture, se poursuit l'experimentation de materiaux neufs (applications chimiques) et l'adoption de nouveaux outils (decouvertes de la physique)... A presente, nous allons vers l'abandon total de la routine, vers l'integration de la sculpture et la conquete des DIMENSIONS SUPERIEURES au plan (VASARELY, 1955).

³ I was attempting to establish an expressive kind of order, which all art has, and to challenge the eye and the mind with a mechanical device which employed, yet appeared to defy, gravity. Its moving parts were arranged for mechanical as well as visual reasons – in short a machine (RICKEY, 1956, p. 156).

O termo “Op art” aparece em 1964, primeiramente na resenha de Donald Judd para a edição de outubro da Arts Magazine sobre a exposição de “Julian Stanczak – optical paintings” (JUDD, 1964, p.69). Posteriormente, o termo também foi citado na revista Time, no artigo de Jon Borgzinner “Op art – pictures that attack the eye”, enfatizando a recepção visual do espectador (BORGZINNER, 1964).

A mostra The Responsive Eye acabou se tornando a mais importante referência, mesmo aglutinando artistas muito diferentes entre si e forçando um determinado entendimento através da organização do texto e da montagem.

Ann Reynolds (2003) aborda de modo interessante como Seitz enxerga a expansão da op art para além do mundo da arte, apagando as fronteiras dentro e fora da galeria, e abrindo a experiência perceptual para padrões abstratos do ambiente urbano e natural.

De fato, o sucesso de público e sua ostensiva utilização em publicidade, cartazes, moda e objetos decorativos contrastou com uma fria e irônica recepção crítica, que a entendia como um simples jogo óptico ou um fascínio ingênuo sobre a ciência e a tecnologia.

Thomas B. Hess (1965) lançou diversos comentários ácidos sobre a exposição, desde sua capacidade doentia de causar vertigem e dor de cabeça, seu uso alucinógeno, até a afirmação de que a participação do espectador seria passiva (como zumbis) e que utilizaria uma pseudo-ciência e uma tecnologia comercial fácil.

Do mesmo modo, Barbara Rose também disparou contra a Op art, questionando seu significado artístico vazio e sem espírito e a relação arte-ciência, que considera falsa:

[...] A arte puramente “óptica”, baseada em livros didáticos e experimentos de laboratório, teoria, equação e provas, é vazia e sem espírito, embora possa sacudir os nervos e atacar os globos oculares. [...] Outra ideia igualmente falsa que uma mostra dessa natureza coloca é a que a ciência e a arte têm algo a ver uma com a outra (ROSE, 1965, p. 30) (tradução nossa)⁴

Esse desdém pelo movimento é perceptível também na História da Arte. Se verificarmos nos principais manuais sobre arte moderna e contemporânea qual espaço relativo a tendência ocupa nos livros, veremos que não há preocupação em problematizar ou trazer significados, mas apenas de registrar sua existência histórica.

Esse “preconceito” existe mesmo após os desdobramentos em direção a propostas ambientais. Podemos perceber que uma vertente mais sociológica, comportamental e conceitual domina a reflexão sobre a arte, enquanto a vertente mais tecnológica e sensorial é relegada a uma segunda categoria, de certo modo inferiorizada.

Um novo interesse pela Op art surge apenas muitas décadas depois principalmente a partir do ano 2000, quando são organizadas exposições retrospectivas mais abrangentes.

⁴ [...] purely 'optical' art, based on textbooks and laboratory experiments, theory, equation, and proofs, is empty and spiritless, though it may jangle the nerves and assault the eyeballs. [...] Another idea a show of this nature puts across is the equally false one that science and art have something to do with one-another (ROSE, 1965, p. 30).

Podem-se citar *Force Fields: Phases of the Kinetic*, no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e na Hayward Gallery, em Londres, organizada por Guy Brett (que incorpora os artistas latino americanos); em 2005, *L'Œil moteur. Art optique et cinétique*, organizada pelo Musée de l'art Moderne et Contemporain de Strassbourg; e duas exposições em 2007: *Op Art*, na Schirn Kunsthall em Frankfurt, com curadoria de Martina Weinhardt; e ainda no mesmo ano *Optic Nerve: Perceptual Art of the 1960s*, realizada no Columbus Museum of Art.

Todas essas mostras mencionavam, de certo modo, a incompreensão anterior pelo movimento e seu aspecto inovador ou revolucionário, de modo a tentar reinserir a Op art de maneira apropriada na História da Arte.

A teoria de Frank Popper

O teórico tcheco, naturalizado francês, Frank Popper, na contramão da crítica dominante, foi responsável, ainda na década de 1960, por fazer um mapeamento dos artistas op e cinéticos. Sua tese de doutorado em Paris, e a publicação do livro *Naissance de l'art cinétique*, em 1966, já mostram claramente a direção de seu pensamento. Torna-se de fato engajado na divulgação dessas tendências, organizando exposições e discutindo o assunto em suas aulas na Université de Paris e em Vincennes.

Em 1975 publica *Arte, ação e participação*, obra na qual avança, em direção às proposições ambientais participativas.

Popper parte da noção de "ambiente", considerado como ponto de encontro privilegiado entre os fatos físicos e psicológicos que animam o universo. Diferente do senso arquitetural, a prática artística buscaria a dinâmica e a consciência do espaço, sob a forma de proposição simbólica ou metafísica, demandando uma resposta intelectual, mas também física por parte do espectador, como uma experiência plurisensorial (POPPER, 1980).

O artista seria um moderador de uma confrontação dramática do espectador a uma situação perceptiva, não limitada em intensidade nem duração.

A criatividade do mundo contemporâneo demandaria uma união de arte e ciência, com destaque para o papel da tecnologia e dos novos materiais.

De uma participação lúdica, o espectador ampliaria sua capacidade criativa através de uma experiência total, um espaço sociológico autêntico e global.

Chama a atenção de Popper o significado cultural prospectivo das obras realizadas através do conhecimento científico e de elementos tecnológicos contemporâneos empregados de modo efetivo ou simbólico pelos artistas. De tal modo que a noção de futuro estaria imbricada nessa concepção, ou seja, a experimentação da tecnologia pela arte seria um modo de buscar novas maneiras de habitar o mundo, de conhecê-lo, e de desenvolver o potencial criativo da humanidade, através de uma aproximação efetiva e participativa do espectador, que mais que perceber pelos sentidos, experimenta e conhece com seu próprio corpo.

Estudo de caso 1: Roy Ascott

Roy Ascott é considerado por Popper um dos primeiros artistas a criar um

apelo à participação total do espectador, especialmente por sua teoria e prática junto à telemática.

Ascott nasceu em 1934 em Bath, Inglaterra. Estudou em Newcastle com Richard Hamilton e Victor Pasmore. Dedicou-se a atividades pedagógicas, implantando o Groundcourse, um modelo experimental de ensino.

Em um texto de 1964, Ascott (2002) propõe que a principal qualidade da arte moderna em relação à arte tradicional seria seu papel "comportamental", que tenderia a criar um futuro configurado por uma mudança radical criativa baseada na visão cibernética. O espectador guiaria a ação a partir de seu feedback e de sua decisão. A obra de arte estaria em um constante estado de transição, o espectador sendo responsável pela finalização, mas mantendo uma permanente condição de jogo.

O processo ou espírito cibernético geraria um constante fluxo de relações novas para ativar o diálogo artista - obra - espectador. Daí a importância dos novos materiais sintéticos e do computador pensado como ferramenta tecnológica para abrir caminhos e potência à invenção artística.

Em 1968, Ascott apresenta sua noção de um futuro imprevisível como essência da atividade artística:

O paradoxo que enfrentamos como artistas falando sobre nosso trabalho é que o futuro é tudo que nos interessa, e essa é precisamente a parte de nossa atividade que deve permanecer necessariamente imprevisível (ASCOTT, 1968, p. 105) (tradução nossa).⁵

315 ■

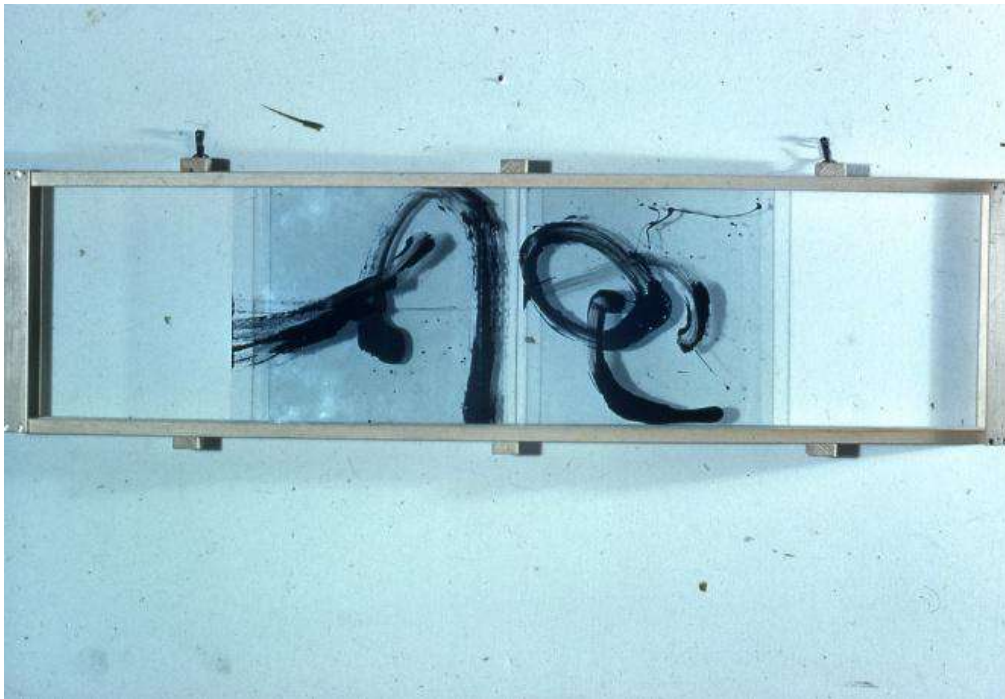
A seguir, soma o termo *futuribles* (futuríveis) a sua proposta behaviorista de arte:

Em vez de figuração – prefiguração: a definição de futuríveis. Pictomancia – adivinhação de possíveis futuros pela análise estrutural. Estamos conscientes em gerar futuríveis – talvez porque por mais que sonhemos com futuros alternativos mais mutável o presente se verifica. E a mudança é o que queremos – por si mesma. Esta é a essência da arte comportamental – gerar mudança é o objetivo do artista comportamental (ASCOTT, 1996) (tradução nossa).⁶

A obra artística de Ascott se desenvolve dentro de experiências que envolvem justamente os dois pontos: uma noção de incompletude e a necessidade de que o espectador “entre no jogo”, participando, para dar continuidade ao processo iniciado pelo artista. Seja em um objeto ainda “visual”, como suas *Changing Paintings*, seja pela criação de situações comportamentais interativas.

⁵ The paradox we face as artists writing about our work is that the future is all that interest us, and that is precisely the part of our activity which must remain necessarily unpredictable (ASCOTT, 1968, p. 105).

⁶ Instead of figuration - prefiguration: the delineation of futuribles. Pictomancy - the palmistry of paintings - divination of possible futures by structural analysis. [...] We are very much concerned with generating futuribles - maybe that's because the more we can dream up alternative futures the more changeable the present can become. And change is what we are all about - change for its own sake. That is the essence of behaviourist art, and generating change is the aim of the behaviourist artist. (ASCOTT, 1996).



■ 316

ASCOTT, Changing paintings, 1960.



ASCOTT, Cloud Template, 1966.



ASCOTT, Transaction set, 1971.



ASCOTT, la plussure du text, a planetary fait tale, 1983.

Estudo de caso 2: Jeffrey Shaw

O australiano Jeffrey Shaw, nascido em 1944 em Melbourne, estudou arquitetura e história da arte e, em Milão e Londres, escultura. A partir de 1966 inicia um trabalho colaborativo, com o Artist Placement Group, de Londres, e o Eventstructure Research Group em Amsterdam.

Em 1969, Jeffrey Shaw tomava seus princípios de ação na arquitetura e no ambiente. A arte teria função revolucionária em um processo de transformação, na qual a arquitetura construiria uma estrutura de morfologia receptiva e indeterminada, capaz de possibilitar a ação, participação e invenção.

Propõe criar eventos e espetáculos não alienados, que alcancem a escala individual do espectador, seus desejos e liberdade, e nos quais a tecnologia traria os recursos abertos ao extraordinário.

Tecnologia como uma fonte aberta ao extraordinário. O que precisamos agora são demonstrações da aplicação tecnológica fora dos ditados de um programa institucionalizado. Essa exploração aberta se transforma para todos na evidencia de que se trata de uma extensão de seus desejos individuais e de sua liberdade (SHAW, 1969) (tradução nossa).⁷

Suas estruturas pneumáticas, como as waterwalk (possibilitando que pessoas caminhem sobre a água), instigam que o espectador abandone sua passividade e adquira uma posição ativa, através do gritar, pular, fruir as possibilidades acústicas e físicas da estrutura.

Os pneumáticos parecem ser os mais usuais meios de realizar tal programa. Não como uma fantasia futurística no papel, mas como um evento em atual operação, confrontando o monólito institucional em seu âmago (SHAW, 1969) (tradução nossa).⁸

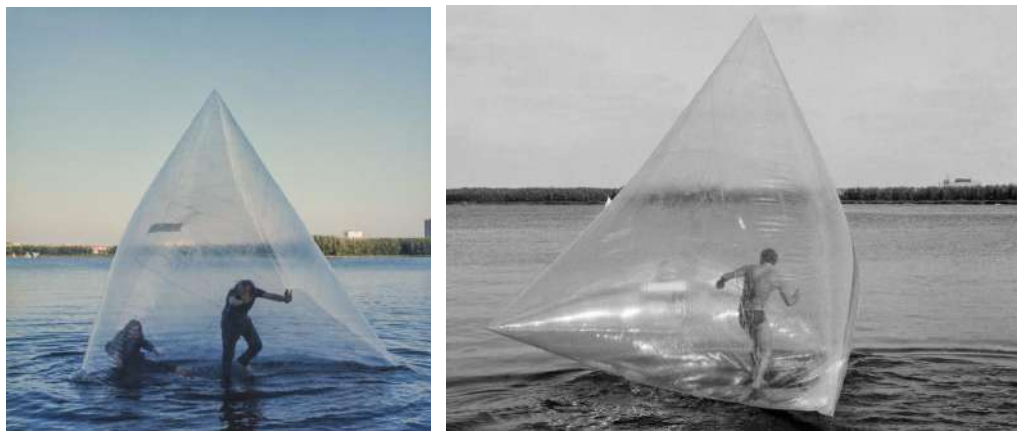
Por outro lado, esse tipo de estrutura pode conter, sob forma de um domo, a proposta de um corpocinema, para projeções tridimensionais de imagens dinâmicas. Seu grupo de pesquisa parte posteriormente para o uso de eletrônica e óptica em eventos híbridos de artes visuais, cinema, teatro, balé e vídeo, predominantemente buscando a interatividade com o espectador.

⁷ Technology as an open resource for the extraordinary. [...] What is needed now are more and more demonstrations of technological application outside the dictates of the institutionalized programme. Such an open-ended exploitation of technological resources becomes the evidence for all people that it is there as an extension of their individual wills and freedom (SHAW, 1969).

⁸ Pneumatics seem at this moment to be one of the most useful means of realizing this programme. But not as a futuristic fantasy on paper, but as an event in operation now, confronting the institutional monolith in its midst (SHAW, 1969).



Shaw, Pneumotube, Amsterdam, 1967.



Shaw, Waterwalk, Amsterdam, 1969.



Shaw, Corpocinema, Amsterdam, 1967.

Considerações finais: tecnologia, participação e a noção de futuro

Como foi visto, as experiências com movimento, seja real (cinética) ou virtual (óptica), tinham em seus pressupostos tanto uma aproximação a uma constante atualização em relação ao uso de novos materiais, como novas tecnologias, remetendo a uma ideia de transcender aos códigos conhecidos e buscar novas possibilidades.

A percepção colocou-se como um campo privilegiado, e por isso houve uma dedicação à participação efetiva do espectador, seja pela visão ou por outros sentidos.

Os dois princípios articulam a ideia de futuro, seja na proposta da obra futurável de Ascott ou indeterminada de Shaw. Ou seja, a abertura de um vir-a-ser até certo ponto imprevisível, que apenas o espectador pode conhecer através de sua experiência.

Processos, programas ou dispositivos, é a estrutura tecnológica que suporta esse conceito, pois ela própria é signo de um imaginário futuro, maravilhoso, desconhecido. Ascott menciona até a telepatia e a astrologia; Shaw fala de extensão da liberdade. O fator comportamental está inexoravelmente presente, a partir do impulso inicial construído pelo artista.

Experiência lúdica ou sociológica, como aborda Popper, o ser criativo está na origem de tais propostas, e aí seu fator utópico e transformador da sociedade.

Referências

ASCOTT, Roy. Behaviorables and futuribles. *Control*, London, n. 5, 1970. Republicado em: STILES, K.; SELZ, P. (ed.). **Theories and documents of contemporary art**. University of California Press, 1996.

ASCOTT, Roy. Behaviorist art and the cybernetic vision. In: PACKER, Randall; JORDAN, Ken (ed.). **Multi-media: from Wagner to virtual reality**. New York/London: WW Norton & Company, 2002, p. 104-120.

ASCOTT, Roy. The cybernetic stance: my process and purpose. **Leonardo**, v.1, 1968, p. 105-112.

BORGZINNER, Jon. **Op Art: Pictures that Attack the Eye**. *Time*, 23 Oct.1964, p. 78-83.

GLASER, Bruce. The changing role of the Modern Museum: a discussion with Lawrence Alloway and William Seitz. **Arts Yearbook**, n. 9, 1967.

GSCHWEND, Ralfonso. The Development of Public Art and its Future Passive, Active and Interactive Past, Present and Future. **Arts**. v.4, n.3, p. 93-100.

HESS, Thomas. You can hang it on the wall. **ARTnews**, Apr. 1965.

JUDD, Donald. In the galleries: Julian Stanczak at Martha Jackson Gallery. **Arts Magazine**, Oct. 1964, p. 69.

LEE, Pamela. **Chronophobia, on time in the art of the 1960s**. Cambridge: The MIT Pres, 2004.

NECHVATAL, Joseph. Origins of Virtualism: An Interview with Frank Popper. **CAA Art Journal**, Spring 2004, p. 62-77. Disponível em: <http://www.eyewithwings.net/nechvatal/popper/interviewwww1.html>.

PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá. In: GULLAR, Ferreira. **Arte brasileira hoje**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

POPPER, Frank. **Art, action et participation: l'artiste et la créativité aujourd'hui**. Paris: Gallimard, Editions Klincksieck, 1980.

REYNOLDS, Ann. **Robert Smithson: learning from new jersey and elsewhere**. Cambridge: The MIT Press, 2003.

RICKEY, George. Kinetic sculpture. In: **Art & artist**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1956, p. 149-178.

321 ■

ROSE, Barbara. Beyond vertigo: optical art at the Modern. **Artforum International**, Apr. 1965, p. 30-33.

SHAW, Jeffrey. Concepts for an operational art. *Art and artists*, n. 10, jan. 1969, p. 47-49. **Jeffrey Shaw Compendium**. Disponível em: <http://www.jeffreyshawcompendium.com/concepts-for-an-operational-art/>.

TILLIM, Sidney. Optical art: pending or ending? **Arts Magazine**, Jan. 1965, p. 16-23.

VASARELY, Victor. **Notes pour un manifeste (manifeste jaune)**. Paris: 1955.

Recebido em 06/11/2018 - Aprovado em 15/11/2018

Como citar:

ANDRADE, M. P. Frank Popper, Roy Ascott e Jeffrey Shaw: visões de um futuro tecnológico e participante nas décadas de 1960 e 1970. *ouvirOUver*; Uberlândia, v.14,n.2, p.310-321, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouer>; DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-4>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

O tempo redesenhado: tramas da imagem

RODRIGO FREITAS

■ 322

Rodrigo Freitas graduado em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais com habilitação em pintura (2006) e em gravura (2008). Possui mestrado e doutorado em Artes pela mesma instituição (2016). Atualmente é professor do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, participa do NUPPE (Núcleo de Pesquisa em Pintura e Ensino) e pesquisa a relação entre imagem e tempo a partir da prática pictórica em diálogo com diversos meios de criação e difusão da imagem.

ouvirouver ■ Uberlândia v. 14 n. 2 p. 322-328 jul. | dez. 2018

■ RESUMO

Esse texto investiga as relações entre imagem e tempo a partir de alguns trabalhos da artista inglesa Tacita Dean, nos quais o desenho se vê atravessado por temporalidades outras, resultantes do diálogo como a fotografia, o cinema, e a própria pintura. Pensar a imagem em trânsito por diferentes meios é uma maneira de desestabilizar a percepção linear do tempo, pois nesses deslocamentos ela se apresenta como uma constelação de tempos heterogêneos. Para além do diálogo que as obras possam estabelecer com outros campos do conhecimento (cinema, fotografia, pintura), a própria imagem, por mais antiga que seja, sempre reconfigura o presente no qual se apresenta. Diante dela somos confrontados com uma memória que nos antecede e com uma possibilidade de futuro que também nos ultrapassa. Na tremulante presença da imagem, o que se apresenta é o nosso próprio desaparecimento. Esta é a sua abertura dilacerante, que inevitavelmente nos coloca também diante do tempo.

■ PALAVRAS-CHAVE

Tacita Dean, imagem, tempo.

323 ■

■ ABSTRACT

This article investigates the relations between image and time, taking as object of study some works of the English artist Tacita Dean. In her works the drawing is crossed by other temporalities, resulting from the possible dialogue with photography, cinema, and also painting. Thus, we can understand that the moving image by different media destabilizes the linear perception of time. In these displacements the image presents itself as a constellation of heterogeneous times. Besides the dialogue that these works can establish with other fields of knowledge (cinema, photography, painting), image, however ancient, always reconfigures the present in which it presents itself. As spectators we are confronted with a memory that precedes us and with a possibility of future that surpasses us. In the flickering presence of the image, what appears is our own disappearance. This is the image's lacerating opening, which inevitably also places us before the time.

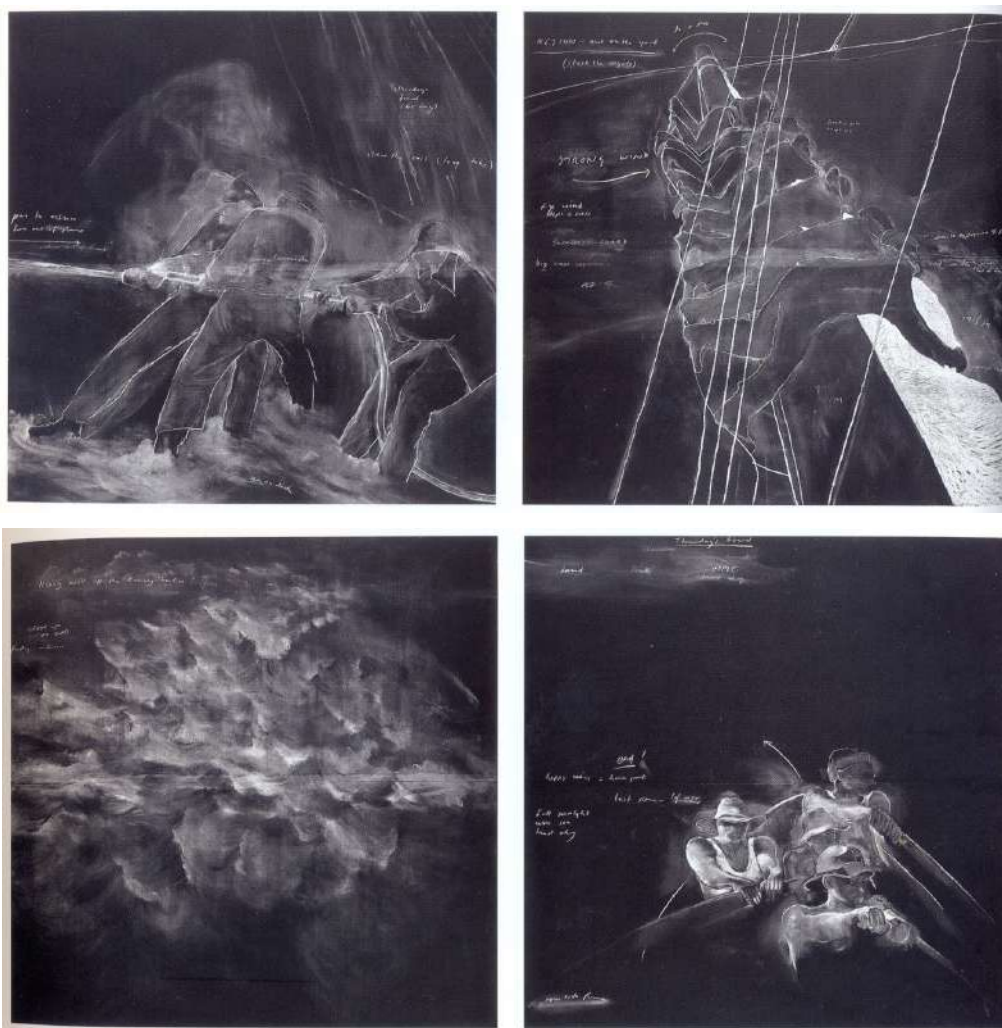
■ KEYWORDS

Tacita Dean, image, time.

Parecia ser o mar e era o mar que fluía na superfície negra daqueles grandes quadros. Sete ao todo, dispostos lado a lado pelas paredes de uma ampla sala, como se fossem as páginas abertas de alguma epopeia ou talvez fragmentos de uma sequência cinematográfica. Um olhar mais atento, porém, revelava que aquelas imagens não criavam nenhuma narrativa, pelo menos não no sentido linear, como de início se poderia supor. Havia, entre aqueles desenhos, algo desconcertante,

inapreensível como o próprio mar. Apesar da escala monumental daqueles quadros negros, que transbordavam as proporções humanas, reverberavam nos traços feitos de giz uma fragilidade aterradora, assinalando a impermanência de tudo. A imagem treme ou trememos diante dela? Cabe então perguntar: O que se esconde sob as ondas desse outro mar, desenhado no fluxo de gestos que marcam o suporte, mas que também apagam e borram os limites da imagem? Qual é o tempo que faz fluir as superfícies encrespadas das águas feitas de giz? Em que tempo se encontra a imagem diante de nossos olhos? Estaria no pretérito da lembrança ou no presente em suspensão da narrativa? São essas as perguntas que nos atingem como flechas, quando nos colocamos diante do oceano que é a imagem.

■ 324



Figuras 1 e 2 - Tacita Dean. Roaring Forties II, IV, VI e VII. Giz sobre quadro negro, 240 x 240 cm, 1997. (Roaring Forties: Seven Boards in Seven Days). Coleção Tate, Londres.
Fonte: ROYOUX, Jean-Christophe. Tacita Dean. Londres/ Nova York: Phaidon, 2006, p. 26.

Nesses quadros da artista inglesa Tacita Dean, o desenho se faz em ato, repetindo os fluxos e refluxos dos mares, cujas ondas, durante a noite, espriam inquietas pelas areias brancas e depois arrastam tudo o que encontram para as profundezas sem rosto. Ficam as marcas da espuma espessa, como os apagamentos do desenho. Assim também nos perdemos nesse mar desdobrado sobre o quadro negro, como a própria superfície do oceano. Vemos então, como se um fecho de luz iluminasse na noite escura as águas agitadas pela tempestade, a insólita aparição de algumas palavras, que reiteram, ao mesmo tempo em que transtornam, aquilo que vemos: “heavy swell of the roaring forties”, “strong wind”, “long take”, “close up on swell”, “cut to angry sea”. A artista escreve sobre o desenho como se fizesse as marcações de uma cena, anotando os cortes e direcionamentos de câmera em um storyboard improvável. A palavra abre o vazio da imagem a outras paragens. Nesses desenhos, as referências ao cinema, à fotografia e à própria história da pintura, emergem de alguma forma, seja através das marcações de plano, ou mesmo pela maneira de apresentação do trabalho, que sugere os desdobramentos temporais do fotograma. O fato de serem imagens desenhadas sobre um fundo negro, inverte os procedimentos tradicionais da pintura, além de revelar uma maior proximidade com a latência própria da fotografia. Como se fossem imagens em negativo, ou fotogramas de algum filme antigo, o desenho se faz luz na escuridão do subjétil.

Esse trabalho se abre num grande espaço de jogo, em que as imagens pela sua própria migração e perversão, se apresentam iluminadas pela luz emanada delas mesmas, por todos os lados e por todos os meios. Luz intensa que ofusca as fronteiras entre cinema, fotografia, pintura e desenho, para afirmar a imagem em sua capacidade de alternância, de sobreposições, de entrecruzamentos, e também de apagamentos vários. O prazer com a imagem emana nesse trabalho, tão singelo e tão complexo ao mesmo tempo, realizado com a leveza do traço feito a giz sobre um quadro negro. Entretanto, esses materiais mais elementares bastam para fazer surgir o mistério inapreensível das imagens, que nos seduzem pelo que nos fazem pensar, mas também pela capacidade de se enganarem umas às outras, de serem tudo e nada ao mesmo tempo, uma mentira brilhante (BLANCHOT, 2005, p. 255).

Essa insolente extravagância sempre pertenceu às imagens, que jamais permaneceram cativas, idênticas a si, estanques, mas flutuando sempre no fluxo de um movimento sobrevivente que as faz evadir através de novas técnicas de transposição. Cada um desses deslocamentos carrega consigo resquícios de outro tempo, de outro meio e faz com que uma imagem, a cada nova aparição, seja o atravessamento de tudo, uma constelação temporal no instante mesmo em que aparece. É nesse sentido que, diante do trabalho em questão, vemos a irradiação da imagem através do quadro negro, pois não se trata de um desenho construído a partir de uma fotografia, tampouco de uma fotografia dissimulada no quadro, mas da imagem, apreendida no intervalo entre a fotografia e o desenho.

Nesse cenário de sonho, a imagem nasce imersa numa complexa trama de tempo, como o mar, anterior a nós. Na praia, a treva é densa e o mar que não vemos ulula sua voz sem consolo enquanto alguns homens tentam arrastar a embarcação para a segurança da terra firme. Eles se esforçam segurando a grossa corda de marinheiro, feita com um traço largo de giz. Como uma fotografia borrada, que

registra os movimentos de um corpo numa impressão fantasmática, esse desenho guarda as marcas de um deslocamento, do tempo que passa. Apagamentos vários e sobreposições de linhas e manchas insinuam múltiplas temporalidades na superfície gráfica, denunciando uma duração para além de qualquer instante. A ação de arrastar um barco de volta para a praia, se torna pretexto para falar do tempo que atravessa a imagem e se deixa impregnar no suporte, revelando os rastros de um gesto extinto, mas presentificado pela potência da imagem. No desenho, o então do passado e o aqui do presente se sobrepõem como dois agoras, numa simultaneidade de instantes anacrônicos: o tempo da imagem, mas que segundo Blanchot, “não está fora do tempo, mas que se experimenta como um exterior, sob a forma de um espaço, esse espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe seus recursos” (BLANCHOT, 2005, p. 17). Assim, esse outro mar revela o acontecimento que ocorreu, mas que pela imagem, continua a ocorrer incessantemente em sua superfície. Acontecimento que transita entre os apagamentos e as afirmações de cada linha, de cada gesto, em cada figura que empreende uma força descomunal para resistir aos vendavais da imagem e, sempre na iminência do desaparecimento, rasgam a trama do tempo.

■ 326

Nesses deslocamentos, cinema, fotografia, e pintura se desfazem para deixar emergir a imagem, através de um desenho que não existe mais sozinho, mas povoado e atravessado por mil exteriores, presentes e futuros. Liquez do traço e dos meios para falar de um mundo também líquido. Esses quadros não representam o mar; eles são o próprio mar, as ondas revoltas, as rajadas de vento, o balanço da embarcação, a vastidão da noite. Não são imagens fixas, mas transitórias, inclusive em sua existência material. Fluem e deixam fluir. Cada quadro, por ser fruto de um instantâneo fotográfico, em vez de suprimir o movimento do primeiro acontecimento, intensifica e amplia o movimento da imagem através de seus suportes sucessivos e do diálogo que estabelece com outros meios e procedimentos, como no caso o cinema, a história da pintura e também a escrita, que existe de forma intrincada nesses desenhos. Eis que surge a imagem como um lugar de passagem, povoada e nômade, aberta a tantos acontecimentos que a perseguem. É esse o espaço de jogo no qual se integram múltiplas técnicas para serem ampliadas, multiplicadas, desestabilizadas e constantemente colocadas em risco, pois a imagem não fixa nada, mas abre tudo ao exterior movediço.

Para além do diálogo que esses desenhos estabelecem com outros meios de pensamento: cinema, fotografia, pintura – procedimento esse que torna mais complexo o entendimento temporal do trabalho –, a própria imagem, por mais antiga que seja, sempre reconfigura o presente no qual se apresenta. Diante dela somos confrontados com uma memória que nos antecede e com uma possibilidade de futuro que também nos ultrapassa. Na tremulante presença da imagem, o que se apresenta é o nosso próprio desaparecimento. Esta é a sua abertura dilacerante, diante da qual, inevitavelmente estamos também diante do tempo.

Quando o tempo se metamorfoseia no espaço imaginário, as coisas perdem seu primeiro aspecto de coisas, para se colocarem lado a lado, convertidas numa mesma substância, nas vastas superfícies reluzentes da imagem. Para Blanchot, a primeira metamorfose é a do tempo, que arrasta o presente em que ela parece ocorrer “para a profundidade indefinida onde o ‘presente’ recomeça o ‘passado’,

mas onde o passado se abre ao futuro que ele repete, para que aquilo que vem volte sempre, e novamente, de novo” (BLANCHOT, 2005, p. 23). Nesse ritmo intermitente de aparição e desaparecimento da imagem, o outrora e o agora estão intimamente ligados pela continuidade densa e substancial da obra. Movimento profundo e vertiginoso, no qual se entrecruzam os mais variados tempos.

O encontro com a imagem, trama singular de espaço e tempo, (BENJAMIN, 2012, p. 108) é sempre marcado por uma volta, um retorno que, contudo, nunca é idêntico. Nesse ir e vir sem fim é a própria obra que se movimenta em direção a ela mesma, em direção ao imaginário, se fazendo enquanto acontece, em uma circularidade que exprime o ritmo de infinitas variações, no qual o alto e o baixo, o passado e o presente se revezam. Entretanto, essa rotação é sem trégua e quando a imagem traz um passado real para o fulgor de seu presente instantâneo, acaba por suspender o próprio presente, retirando-o de si mesmo, e quanto ao passado, desloca-o de sua realidade determinada. Nessa esfera, os pontos são móveis, vão e voltam da superfície à profundidade oculta do centro, cintilando na duração do imaginário. A navegação da obra é, pois, de outra natureza, mas nos arrasta igualmente para o longínquo, para o indeterminado, onde tudo se apresenta e se apaga. Nessa flutuação marcada simultaneamente pela presença e pela ausência, as imagens se arrastam no tempo, se atravessam e se sobrepõem num ritmo lento e infatigável, como as ondas, cujo movimento da superfície é acompanhado por um deslocamento em profundidade, denso e volumoso, que faz emergir as temporalidades anacrônicas.

Tacita Dean sinaliza as intermitências da imagem ao recuperar, em alguns de seus trabalhos, a trágica história do navegador inglês Donald Crowhurst, que tentou dar a volta ao mundo e acabou enredado em sua própria narrativa.¹ A trapaça de Crowhurst, não lhe salvou a vida, nem o livrou do encantamento fatal daquela outra navegação, pelo contrário, inscreveu-o no movimento sem volta em direção ao canto de sua própria ficção. Direção essa, que desenraizada, está aquém ou além de qualquer centro e tem no desaparecimento a sua única possibilidade. Ele precisou sucumbir nas águas para que sua narrativa pudesse finalmente emergir anadiômena, tremulante como a crista das ondas. Sua obra consistiu em “fazer do tempo humano um jogo e, do jogo, uma ocupação livre, destituída de todo interesse imediato e de toda utilidade, essencialmente superficial e capaz, por esse movimento de superfície, de absorver entretanto, todo o ser”, (BLANCHOT, 2005, p. 7) narrando-se a si mesma. Porque a narrativa – e em sentido ampliado a imagem – não é o relato de um acontecimento, mas o próprio acontecimento, já que a ação que ela presentifica é, segundo Blanchot, a da metamorfose. Podemos pensá-la então como o desejo de dar a palavra ao tempo, pois é o tempo cotidiano o que faz avançar o romance. A narrativa em si, se desdobra em outro tempo, naquela outra navegação que é a passagem do canto real ao canto imaginário, como nos diria Blanchot. Nesse encontro reside toda ambiguidade da imagem, que vem, portanto, da ambiguidade do tempo. É ela que possibilita a fascinante experiência de algo que está presente enquanto imagem, embora essa experiência não pertença a nenhum presente, e até mesmo destrua o presente no qual se insere. Assim, se desdobra o tempo na imagem, ao fazer do acontecimento memória e da memória, imagem.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DEAN, Tacita. Tacita Dean: A medida das coisas. São Paulo: IMS, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imagines. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

FOUCAULT, Michel. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

ROYOUX, Jean-Christophe. Tacita Dean. Londres/ Nova York: Phaidon, 2006.

■ 328

Recebido em 05/09/2018 - Aprovado em 05/10/2018

Como citar :

FREITAS, R. O tempo redesenhado: tramas da imagem. *ouvirOUver*; Uberlândia, v.14,n.2, p.322-328, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>; DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-5>



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

« Le film est déjà commencé ? » Mise à l'épreuve de l'image cinématographique des salles obscures aux cimaises des musées

AURELIE HERBET

■ 330

Aurélie Herbet, plasticienne, Maître de conférences en arts plastiques à l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès, chercheure au sein du Laboratoire LLA-CREATIS et chercheure associée à l'institut ACTE (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Son travail de recherche, tant plastique que théorique, étudie les formes fictionnelles médiées par des dispositifs numériques et leurs différentes modalités de réception (engagement du corps, immersion sonore, rapport à l'espace tangible et numérique). Dans ce contexte, elle travaille plus spécifiquement sur la notion de fiction située.

AFFILIATION: Université Toulouse 2 Jean Jaurès, Toulouse, France

■ RÉSUMÉ

Cet article interroge les images en mouvement dans leurs caractéristiques spatiales et temporelles, au sein des espaces d'exposition. Il s'agira de considérer le cinéma conjointement en tant que pratique et langage notamment en étudiant les spécificités de l'image cinématographique et sa réappropriation par les artistes. Si la situation spectatorielle traditionnellement admise au cinéma est de visionner un film confortablement installé dans un fauteuil, face à un grand écran et au sein d'une salle obscure, l'histoire de l'art moderne et contemporain foisonne d'exemples questionnant, détournant ou se réappropriant cette situation. Nous analyserons les modalités réceptives de dispositifs à mi-chemin entre salles obscures et salles d'exposition.

■ MOTS-CLEFS

Image cinématographique, art moderne et contemporain, fiction.

■ RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão sobre as imagens em movimento em suas características espaciais e temporais, dentro dos espaços expositivos. O cinema será considerado ao mesmo tempo como uma prática e como uma linguagem, abordando as especificidades da imagem cinematográfica e sua reapropriação pelos artistas. Se em situações tradicionais no cinema, o público assiste a um filme sentado confortavelmente numa sala escura e em frente de uma tela grande, a história da arte moderna e contemporânea é repleta de exemplos, que questionam essa situação, subvertendo-a ou se reapropriando dela. Neste sentido, analisaremos as modalidades receptivas de dispositivos, que se situam entre as salas escuras e as salas de exposição.

331 ■

■ PALAVRAS-CHAVE

Imagem cinematográfica, arte moderna e contemporânea, ficção.

Nos bistrots et les rues de nos grandes villes, nos bureaux et nos chambres meublées, nos gares et nos usines semblaient nous emprisonner sans espoir de libération. Alors vint le cinéma, et, grâce à la dynamite de ses dixièmes de seconde, fait sauter cet univers carcéral, si bien que maintenant, au milieu de ses débris largement dispersés, nous faisons tranquillement d'aventureux voyages. Grâce au gros plan, c'est l'espace qui s'élargit ; grâce au ralenti, c'est le mouvement qui prend de nouvelles dimensions¹.

L'art contemporain a l'habitude de transgresser, de dépasser les limites, qu'elles soient matérielles, ou conceptuelles. Cet au-delà ou cet en deçà du cinéma par rapport à l'art contemporain signifie en fait : peut-il participer de ce mouvement de pensée ou est-il ailleurs ? Incidemment, on pourrait même se demander : appartient-il au champ artistique ? À cet égard, l'art contemporain questionne le cinéma, il l'oblige à le situer².

■ 332

Dans cet article seront convoquées des œuvres ayant « déplacé » matériellement l'image cinématographique dans les lieux d'exposition mais aussi symboliquement en éprouvant ses limites ontologiques³. Nous observerons par ailleurs comment ils ont mis à l'épreuve ce modèle et l'ont « étendu » au moyen d'installations ou d'expérimentations plastiques. Ainsi, qu'engage ce déplacement des projections cinématographiques en dehors des salles obscures ? Jusqu'à quel point la réception spectatorielle en est-elle modifiée ? Comment la fiction canonique – cinématographique – se trouve-t-elle travaillée, reconfigurée ?

Dans ce cadre, il s'agira de considérer le cinéma conjointement en tant que pratique et langage notamment en étudiant les spécificités de l'image cinématographique et sa réappropriation par les artistes. L'image, comme l'explique Jacques Aumont, se déploie en trois temps : « la pellicule, la lumière, l'écran. Une pellicule transparente sur laquelle est imprimée l'image ; une lumière qui traverse cette semi-transparence et en transporte les modulations ; un écran qui recueille cette lumière, et manifeste son organisation incessamment changeante.⁴ » Qu'il s'agisse de la navigation, de la circulation, du saisissement de cette matière cinématographique fugitive, ou encore des tentatives pour circonscrire la matérialité du dispositif (de la pellicule, de la lumière ou encore de l'écran), les différentes postures du spectateur seront ici détaillées. Sera enfin plus particulièrement considéré le croisement entre salle de projection et espace d'exposition : l'image plate et cadrée par l'écran rectangulaire

¹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 61.

² François Albera, « Anatomique cinéma, le cinéma au-delà de l'esthétique », *Art Press hors-série n°14*, 1993, p. 10.

³ Afin de circonscrire notre recherche nous en excluons le champ du « cinéma d'exposition » terme inventé par le critique Jean-Christophe Royoux pour désigner « toutes ces démarches d'artistes-cinéastes qui soit utilisent directement le matériau film dans leur œuvre, soit inventent des formes de présentation qui font penser ou s'inspirent d'effets ou de formes cinématographiques, tout en bousculant plus ou moins fortement le rituel classique de la réception du film en salle. » Philippe Dubois, *La question vidéo, entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now – Côté cinéma, 2011, p. 271.

⁴ Jacques Aumont, *Matière d'images, redux*, Paris, Éditions de la Différence, 2009, p. 16.

et réfléchissant rencontrera des conditions de projection plus expérimentales et singulières, débordant de notre appréhension classique de la représentation filmique via différents jeux de montage.

Relativement à son dispositif, le cinéma tout comme la photographie, apparaît fondamentalement lié à ses systèmes d'enregistrement, de captation et de diffusion. Dès 1910, de nombreux artistes n'ont eu de cesse d'« élargir⁵ » ses modalités et spécificités techniques en éprouvant les images en mouvement dans leurs caractéristiques spatiales et temporelles, au sein des espaces d'exposition. Si la situation spectatorielle traditionnellement admise au cinéma est de visionner un film confortablement installé dans un fauteuil, face à un grand écran et au sein d'une salle obscure, l'histoire de l'art moderne et contemporain foisonne d'exemples questionnant, détournant ou se réappropriant cette situation. Aussi, à partir des œuvres de Fernand Léger, de Maurice Lemaître puis d'artistes appartenant aux mouvements Fluxus, nous analyserons les modalités réceptives de dispositifs à mi-chemin entre salles obscures et salles d'exposition. Par leur examen, nous dégagerons un certain nombre de caractéristiques émergent de la posture particulière du spectateur invité à expérimenter ces œuvres hybrides.

333 ■

Un médium sans tradition

La ferveur populaire provoquée par l'apparition du cinématographe s'empare très tôt des artistes, sensibles aux transformations de la modernité. Privé de passé et donc dépourvu de toute tradition, le cinéma incarne le médium privilégié pour représenter le dynamisme et la cadence effrénée de son époque. L'image en mouvement éveille la curiosité et le désir des artistes de travailler tout à la fois le médium et la technique filmiques.

Fernand Léger est l'un des premiers artistes à l'expérimenter. Influencé par l'effervescence artistique parisienne, il se consacre d'abord à la sculpture puis à la peinture au côté de Modigliani, Laurens, Cendrars, Jacobs ou encore Apollinaire avec lequel il découvre par ailleurs le cinéma. En 1916, ce dernier l'emmène voir une projection de Charlot, le clown de la vie moderne. L'artiste est enthousiasmé par cette découverte et il ne tarde pas à réaliser lui-même son premier film, intitulé Charlot Cubiste. Sous la forme d'un dessin animé, ce dernier rend hommage aux « meilleurs » du cinéma et de la peinture. Pour Léger, « [Le cinéma] est jeune, moderne, libre et sans tradition. C'est sa force. Il pousse à tous les coins du quartier comme les mômes du peuple, comme les bistrots ; il est de plain-pied avec la rue, avec la vie, il est en bras de chemise⁶ ». Suite à cette première tentative, et marqué une nouvelle fois par le l'univers cinématographique, lors de la découverte de La Roue (1922) d'Abel Gance, l'artiste décide de réitérer l'expérience. Il collabore alors avec

⁵ Nous employons ici le verbe « élargir » afin de faire référence à l'expanded cinema (à traduire par « cinéma élargi »). Cette expression a été employée pour la première fois en 1965 par Stan VanDerBeek pour qualifier les nouveaux dispositifs cinématographiques jouant, par exemple, sur la pluralité des écrans. L'expanded cinema a ensuite été popularisé en 1970 par l'ouvrage éponyme de Gene Youngblood et a été maintes et maintes fois repris depuis.

⁶ Fernand Léger, À propos de cinéma, Paris, Éditions Séguiet, 1995, p. 7.

le cinéaste américain Dudley Murphy et ensemble réalisent *Ballet mécanique*⁷, le premier film « sans scénario ». Montré pour la première fois en 1924, à Vienne, ce film d'inspiration dada met tour à tour en scène – sur une musique rythmée du compositeur George Antheil –, une jeune femme sur une balançoire, un sourire en gros plan (celui de Kiki de Montparnasse), des formes géométriques, une machine à écrire, une louche frappant des moules, un canotier, la même jeune femme respirant des fleurs, des moules à gâteaux, des bouteilles, etc. Contrairement aux films classiques desquels Léger tire son inspiration, il ne s'agit plus via le cinéma de raconter une histoire mais au contraire, d'en abolir l'idée ; à ce sujet, il affirme d'ailleurs que « l'erreur picturale, c'est le sujet, l'erreur du cinéma c'est le scénario. Dégagé de ce poids négatif, le cinéma peut devenir le gigantesque microscope des choses jamais vues et jamais ressenties⁸ ». Ces objets manufacturés, mis en scène au moyen d'une systématisation des plans, et pour lesquels l'artiste se fascine, participent à l'exclusion de toute histoire : « J'ai pensé que c'était l'objet négligé, mal mis en valeur qui était susceptible de remplacer le sujet. Partant de là, ces mêmes objets qui me servaient en peinture, je les ai transposés à l'écran, leur donnant une mobilité et un rythme très calculés pour que tout cela fasse un tout harmonieux⁹. »

■ 334

Par le biais de ces séquences répétitives, sans scénario et diffusant des fragments mécaniques, des objets fabriqués, des images hétéroclites, l'artiste cherche à éprouver le spectateur, à « tester sa résistance¹⁰ » en lui faisant perdre ses repères tandis qu'il met également à mal les nouvelles conventions cinématographiques. Ce *Ballet mécanique* donne autant vie aux objets industriels qu'il ne « brutalise¹¹ » une technique encore vierge de toute tradition. Le rythme hypnotique avec lequel défilent les photogrammes apparaît comme le paradigme de la nouvelle cadence effrénée et frénétique d'une vie moderne roulant « à une telle allure que tout devient mobile¹² ».

Le film est déjà commencé ?

Sous cette question se dissimule le titre d'une forme cinématographique singulière, vivante et provocatrice inventée par le Lettriste Maurice Lemaître. Organisée pour la première fois en 1951 au ciné-club du Musée de l'Homme à Paris, cette séance d'un genre inédit – à mi-chemin entre projection et performance –, propose au spectateur de vivre une expérience hors du commun en détournant la projection de ses conditions de réception classique tout en déstructurant totalement la surface lisse et rectangulaire de l'écran. Avec ces opérations, « la salle de cinéma [devient] un happening avant la lettre, fondé sur un combiné de spectacle cinématographique et théâtral¹³ ». Pour ce projet, il opère une série de manipulations (présence de

⁷ *Ballet mécanique* est initialement un projet de Dudley Murphy. Avant que n'entrent en scène Léger et Antheil, Man Ray, de juillet à septembre 1923, commença à tourner des séquences qui seront intégrés par la suite au film final.

⁸ Fernand Léger, « cinéma » in *Les cahiers du mois* n°16/17, Paris, Éditions Emile-Paul frères, 1925, p. 107-108.

⁹ Fernand Léger, « Autour du Ballet mécanique », in *Fonctions de la Peinture*, Paris, Gallimard, 1924-25, p. 166.

¹⁰ Carole Benaïteau, in *Catalogue d'exposition DADA*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2005, p. 263.

¹¹ J'emprunte ici ce terme à l'artiste lui-même : « Chaque artiste possède une arme offensive lui permettant de brutaliser la tradition. » in *Fonctions de la Peinture*, op. cit., p. 63.

¹² *Ibidem*.

¹³ Jean-Michel Bouhours, *Quel cinéma*, Paris, Les presses du réel & JPR|RINGIER, 2010, p. 199.

tentes de couleurs et d'objets pendus sur l'écran) et d'interventions inopinées (activation de têtes, mains et chapeaux placés devant le faisceau lumineux du projecteur) dont la finalité est de modifier le cours de la projection. En outre, l'artiste met également en place plusieurs manipulations censées déstabiliser le spectateur ou encore détruire purement et simplement le cinéma¹⁴. Parmi elles figure le procédé du « montage discrèpant » caractérisé par « [une] rupture entre le son et l'image donnant un montage inédit qui fractionne l'attention du spectateur en la multipliant par la diversité¹⁵ » ou encore la « ciselure¹⁶ » qui détruit l'image en la sculptant. De cette façon, l'artiste cinéaste désire briser le cadre douillet de la salle de cinéma et « dépasser le simple éclairage sonorisé de la pellicule sur un écran¹⁷ ». Les spectateurs, normalement sagement assis dans des fauteuils confortables sont conviés à « jouer » et « agir dans les cinémas¹⁸» afin qu'ils se distancient¹⁹ de l'image.

À cette ciné-performance fait suite un livre éponyme, sorte de manifeste promulguant l'avènement d'un cinéma à concevoir autrement, dans lequel il théorise sur ces pratiques brisant le cadre normal de la représentation cinématographique. Lemaître commence, dans cet ouvrage, par exposer sa théorie du cinéma, – ou pour reprendre son terme du « syncinéma » (désignant la qualité d'un film qui sera aussi intéressant à lire qu'à voir²⁰) – puis donne une description très précise de l'organisation de ces séances syncinématiques. La lecture du déroulement du Film est déjà commencé ? met en lumière un dispositif très complexe et orchestré : dans la salle, une heure avant la séance un écran portatif rose est installé, plus tard le film débute, des voix surgissent, s'enchaînent des images aux plans horizontaux et verticaux, des personnes font irruption dans la salle, le silence revient, puis des images et des voix se dissocient, etc.

Toutefois, si l'expérience semble à première vue attrayante et captivante, la désynchronisation entre le son et l'image, le surgissement de performances impromptues au cours de la séance et la disposition de multiples objets sur l'écran, provoquent rapidement des réactions négatives, voire de l'agacement de la part d'un public désabusé. Lemaître, assez déçu par ces réactions, est alors obligé de reconnaître l'indéniable hermétisme de son œuvre : « Les spectateurs n'avaient pas saisi que le son, l'écran, la salle n'étaient pas des moyens de destructions en-soi, une explosion

¹⁴ Sur cette question de la destruction du champ cinématographique, voir Dominique Noguez, *Trente ans de cinéma expérimental en France (1950-1980)*, Paris, Éditions A.R.C.E.F, 1982, p. 31

¹⁵ Maurice Lemaître, *Le film est déjà commencé ? Séance de cinéma*, Paris, Éditions André Bonne, 1952, p. 59.

¹⁶ Le « montage discrèpant » et la « ciselure » ont été inventés et largement employés par Jean Isidore Isou (fondateur du lettrisme et cinéaste), notamment dans son film *Traité de bave et d'éternité* sorti quelques mois avant *Le film est déjà commencé ?*. Isou est un soutien inconditionnel de la démarche de Lemaître car elle permettrait selon lui au cinéma de s'affranchir d'un art spectaculaire. Ce soutien s'exprime dans la préface de l'ouvrage *Le film est déjà commencé ? Séance de cinéma*. Jean Isidore Isou, « préface », in Maurice Lemaître, op. cit. p. 9-36.

¹⁷ Maurice Lemaître, *8+n+*. Films Lettristes, discrèpants et ciselants, hypergraphiques, infinitésimaux, supertemporels, American Center for students and artists, 6-7-8 Juin 1969, p. 1.

¹⁸ Ibidem, p. 86.

¹⁹ « Non sans rejoindre les visées émancipatrices d'un Walter Benjamin et de l'école de Francfort, le travail de Lemaître entend poursuivre l'investigation de ce paradigme. Mais, pour ce faire, tel Brecht, il opère d'abord en artiste plus qu'en intellectuel, et met en place cette forme d'Éclaterie filmique – nouvelle stratégie de distanciation critique, proche, dans une contemporanéité plus immédiate, de l'art sociologique. » Jean-Michel Bouhours, Maurice Lemaître, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995, p. 65.

²⁰ Ibidem, p. 55.

métaphysique, un “foutre en l’air” dans mon film²¹. » Bien que cette tentative s’avère être un échec du point de vue de sa réception spectatorielle, force est de constater qu’elle est la première à s’inscrire dans un réel questionnement des conditions de réception du dispositif cinématographique. Ce cinéma, en train de se faire et non plus fixé sur la pellicule, s’apparente à la forme mouvante et imprévisible du happening auquel il emprunte par ailleurs la perméabilité entre le dispositif mis en place et les spectateurs devenus des participants à l’œuvre. Ici, les frontières entre le regardeur et l’écran semblent brisées et la séance ne se restreint pas à la projection mais consiste en un véritable événement qui décloisonne les disciplines artistiques.

Fluxfilms : expérimentations et affranchissement du médium

Le foisonnement artistique du début des années 1960, se manifestant par un fort désir de croiser les disciplines²² et de les expérimenter tout en les décloisonnant, donne lieu à des œuvres hybrides, vivantes et processuelles. Dans ce contexte, le cinéma (sa technique et sa forme), va naturellement s’imposer comme l’un des « instruments » de cette quête du dépassement du « monde de l’art, de cette autonomie de l’œuvre à l’égard de tout contexte²³ ». Fluxus²⁴ considère le dispositif cinématographique comme un espace de production plastique et critique par lequel les artistes – notamment George Maciunas, Paul Sharits ou Nam June Paik – vont opérer ces dépassements. Les artistes se détournent à cet effet de l’objet d’art fini et immuable en faveur d’un art confondu avec l’instabilité et la variabilité de la vie. Des formes fluides, mouvantes, échappées du temps de la contemplation figée, tel que le happening (dont Allan Kaprow fait figure de proue) ou le cinéma expérimental (avec Nam June Paik), s’entremêlent, s’interpénètrent et se frictionnent. Promesses d’une fusion entre l’art – restreint aux frontières des galeries –, et la vie, – manifestée partout et tout le temps –, ces formes font irruption dans tous les pans de la société et tournent en dérision des œuvres devenues classiques et institutionnelles. Le cinéma n’échappe donc pas à cette tendance ; les Fluxfilms (au nombre de trente-six), réalisés entre 1963 et 1970 par une douzaine d’artistes (dont peu de cinéastes) en interroge tour à tour, par une série de manipulations, la trame narrative (Word Movie de Paul Sharits), l’usure de la pellicule (Zen for film de Paik) ou encore la sérialité des motifs (Dots 1 & 3 de Sharits). Ils sont aussi l’occasion de créer des situations artistiques inédites (10 feet de George Maciunas) ou d’hybrider plusieurs médias

²¹ Ibidem, p. 87.

²² « [À cette époque,] Musique, arts plastiques, danse, poésie sont alors étroitement liés. » Anne-Marie Duguet, *Déjouer l’image. Créations électroniques et numériques*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002, p. 14.

²³ Ibidem.

²⁴ « Son influence et son domaine d’intervention sont [...] très larges : avec des concerts, des actions, des events, avec des livres et des revues d’artistes, des objets, des boîtes, etc. ce non-mouvement s’est manifesté sous des formes extrêmement variées. [...] Fluxus porte en germe toute la problématique artistique des années soixante et soixante-dix, posant déjà les questions du statut de l’œuvre, du rôle de l’artiste, de son environnement, de l’art comme institution, partageant des interrogations qui trouveront une expression plus formulée dans l’art minimal, l’art conceptuel, le Pop art, la nouvelle danse, la musique minimale... Son irruption, contemporaine de l’effervescence artistique contestataire du début des années soixante, apparaît avant tout comme une bouffée d’air frais, un pied de nez à la culture sérieuse, une opposition radicale à l’art établi, [...] son nom évoque aujourd’hui une attitude artistique exigeante, où domine le refus de toute forme d’art autoritaire, virtuose fermé sur une technique, pour une œuvre évoluant librement entre musique, poésie, théâtre et toute autre forme d’expression, dessinant un domaine foisonnant entre l’art et la vie dans ses manifestations les plus simples et les plus diverses. » Préface de Fluxus dixit, une anthologie Vol.1, textes réunis et présentés par Nicolas Feuillie, Paris, Éditions Les presses du réel, 2002, p. 5.

(Sun in your head de Vostell). Citons, parmi ces Fluxfilms, l'œuvre inaugurale et archétypale de la série, Zen for film de l'artiste Nam June Paik ; dont l'intérêt est indéniable pour notre pratique. Zen for film est un film-dispositif assez simple : une amorce de pellicule de seize millimètres, vierge, d'une durée d'environ neuf minutes, est projetée en boucle. Cette œuvre, au titre évocateur, se situe à la confluence de deux cultures : celle de l'artiste, coréenne, et celle issue de ses nouvelles influences artistiques, américaine. Elle puise de cette double appartenance son esprit zen et méditatif. Nul besoin ici de figurer une quelconque imagerie qui ne ferait que détourner le spectateur de l'essence profonde du film et de sa raison d'être ; l'artiste expose sa seule matérialité et en révèle sa labilité en attirant le regard du spectateur sur l'usure de la pellicule ; le temps à l'œuvre fait alors apparaître subrepticement des poussières ainsi que des rayures causées par l'usure inévitable de la bobine. Par ce procédé, il entend souligner l'instabilité d'une œuvre en perpétuelle mutation, qui entrave la boucle infinie du dispositif cinématographique : « Zen for film déplaçait avec subtilité la temporalité intrinsèque du support cinématographique, instillait un aspect performatif dans le contexte de la projection et, ce faisant, libérait le spectateur des manipulations du cinéma commercial et de celles du cinéma alternatif²⁵. » Si le spectateur regarde distraitement le film-dispositif, il n'y perçoit qu'une vaste étendue blanche, mais en prenant le temps de le contempler plus en profondeur, avec plus d'attention, il est possible qu'il discerne alors de nombreux détails et poussières, formant un univers microscopique propice à l'imaginaire et à la méditation. Le flux de la bobine, exempt d'images, se donne à réfléchir autant qu'il donne au spectateur à réfléchir sur la condition de sa propre finitude : au lieu de se projeter et d'arrêter sa course sur la surface de l'écran, le halo lumineux renvoie à sa fragilité, manifestée par l'usure de la bobine dont l'altération progressive conduit inévitablement le dispositif à sa perte.

Du régime scopique à l'appréhension physique du dispositif

Qu'il s'agisse des expérimentations de Fernand Léger, des séances-performances de Maurice Lemaître ou encore des Fluxfilms, ces œuvres opèrent toutes un double déplacement de l'image cinématographique. Se détournant du régime scopique²⁶ classique de l'image, elles s'immiscent dans la perception et la conscience du spectateur et insistent sur ses aptitudes immersives (physique et fictionnelle). Ces actions ne sont pas sans conséquence puisque par ailleurs le dispositif traditionnel de la projection cinématographique en a été remis en question, retravaillé. Si ce dispositif, « ayant hérité du dispositif scopique de la Renaissance²⁷ », a été, et est encore largement considéré par certains commentateurs comme une illusion, un leurre, une hypnose ou encore une feintise, il pose pour d'autres un regard neuf et

²⁵ Catalogue d'exposition L'esprit Fluxus, publié à l'occasion de l'exposition In the spirit of Fluxus, organisée par Elizabeth Armstrong et Joan Rothfuss au Walker Art Center, Minneapolis. Édition Française sous la direction de Véronique Legrand et Aurélie Charles, Marseille, Éditions des Musées de Marseille, 1995, p. 137.

²⁶ Nous empruntons ici cette expression à Christian Metz et extraite du *Le signifiant imaginaire*. Dans cet ouvrage, le théoricien analyse le cinéma sous l'angle de la psychanalyse en s'intéressant à l'objet-cinéma non plus du point de vue des personnes qui le réalise – les cinéastes ou leurs créatures fictionnelles – (pour reprendre ses termes) mais du point de vue de sa mise en œuvre sociale (en tant que produit par l'institution). Dans cette perspective, le régime scopique apparaît comme intrinsèque au désir de voir (à la pulsion scopique), ce dernier émanant d'un objet vu dont on ne peut saisir la réalité matérielle (absence physique de l'objet vu). In Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*, [1977], Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1993.

singulier sur le monde en dialoguant avec lui. Aussi, d'après Christian Metz, « Le cinéma a pour matériau premier un ensemble de fragments du monde réel, médiatisés par leur duplication mécanique, qu'autorise la photographie. C'est principalement par la façon de les agencer, de les approcher, que le cinéma, s'arrachant au monde, devient discours sur le monde²⁸. » À partir de cette réflexion sur les images cinématographiques, il s'agit dès lors pour ces artistes « d'éprouver la fiction cinématographique » tout en insufflant un autre regard sur le lieu et son appréhension physique et sensible.

Bibliographie (non exhaustive)

AUMONT Jacques, **Matière d'images**, redux, Paris, Éditions de la Différence, 2009.

AUMONT Jacques, BEAUVAIS Yann, BELLOUR Raymond, **Projections, les transports de l'image**, Paris, Hazan, Le Fresnoy, 1997.

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, **Esthétique du film** [1983], Paris, Éditions Nathan, 1999.

BEAUVAIS Yann, Poussières d'image. **Articles de film** (1979-1998), Paris, Éditions Paris Expérimental, 1998.

BELLOUR Raymond, **L'entre-images**. Photo, cinéma, vidéo, Paris, La différence, 1990.

BELLOUR Raymond, DAVID Catherine, VAN ASSCHE Christine, **Passages de l'image**, Musée national d'Art moderne, Paris, Éditions Centre Georges Pompidou, 1990.

BOUHOURS Jean-Michel, **Maurice Lemaître**, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995.

BOUHOURS Jean-Michel, **Quel cinéma**, Paris, Les presses du réel & JPR|RINGIER, 2010.

BOURASSA Renée, **Les fictions hypermédiatiques**. Mondes fictionnels et espaces ludiques, Montréal, Le Quartanier, 2010.

BULLOT Erik, **Sortir du cinéma**. Histoire virtuelle des relations de l'art et du cinéma, Genève, Mamco, 2013.

CHATEAU Dominique, **Cinéma et philosophie**, Paris, Nathan, 2003.

MEKAS Jonas, **Movie Journal** : The rise of a New American Cinema, New-York, Collier Book/Macmilan, 1972 (Cinejournal, trad. Dominique Noguez, Paris, Paris experimental, 1992).

²⁷ Renée Bourassa, Les fictions hypermédiatiques. Mondes fictionnels et espaces ludiques, Montréal, Le Quartanier, 2010, p. 196.

²⁸ Christian Metz, Essais sur la signification au cinéma, Paris, Klincksieck, 1972. Cité par Vincent Amiel, Esthétique du montage, Paris, Nathan, p. 43.

NOGUEZ Dominique, **Éloge du cinéma expérimental**, Paris, Éditions du Centre George Pompidou, 1979.

PARFAIT Françoise, **Vidéo, un art contemporain**, Paris, Éditions du Regard, 2001.

Recebido em 26/10/2018 - Aprovado em 17/11/2018

Pour citer cet article

HERBET, A. « Le film est déjà commencé ? » Mise à l'épreuve de l'image cinématographique des salles obscures aux cimaises des musées . *ouvirOUver*; Uberlândia, v.14,n.2, p.330-339, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>; DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-6>



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Composição: Ensaio em 03 Movimentos

MILENA SZAFIR

■ 340

Milena Szafir é pesquisadora e realizadora em estéticas [neo-]cinematográficas. Designer Audiovisual formada (graduação, mestrado e doutorado) pela USP, onde foi monitora nos Laboratórios de Fotografia (revelação e ampliação), de Vídeo (edição) e responsável pelo CineFau (cineclube universitário). Professora em artes e cinema, orienta as bolsas “Projetares Audiovisuais” (PROGRAD, SECULT-ARTE) e o Coletivo Artístico [Grupo de Pesquisas] “Intervalos & Ritmos” [#ir!]. Co-coordena o “Zootropo-Grupo de Estudos em Animação e Motion Graphics” (CNPq), “Alice, work in progress” (Experimentações Sonoro-Videográficas para Fulldome, Labinter) e “Montagem Audiovisual: experiências e reflexões” (SOCINE). email: profmilena@manifesto21.tv

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Ceará, (ICA- UFCE), Fortaleza CE , Brasil

■ RESUMO

O estado-da-arte da montagem audiovisual é compreendermos a imagem em movimento como design. Termos como ritmo, métrica, composição e intervalo são originalmente parâmetros instituídos (e operacionalizados) pela teoria e linguagem musical. Esse ensaio tenta um breve caminhar sobre banco-de-dados, memória, remix (nas suas vertentes com e sem capslock) e talvez uma deriva sobre as artes audiovisuais: dramaturgia da forma, grafismo, tipografia e cinema (experimental, de filme-ensaio, found footage ou sci-fi). Trata-se, enfim, de uma flaneurie, um perambular ensaístico sobre os modus operandi das estéticas videográficas afim de tornar-se composição, aqui em brevíssimos três movimentos. Ou, deveríamos dizer, três movimentos para um ensaio sobre composição? Ou, ainda, uma composição de três movimentos sob ensaio? Tal qual o choque na montagem eisensteiniana, a páthos é avessa ao lógos. Aesthesis nos fala sobre sensações, aquilo que a razão não consegue definir por completo (ou por complexo).

■ PALAVRAS-CHAVE

Montagem, estética, Pathosformeln, cinético, artes audiovisuais.

341 ■

■ ABSTRACT

The state-of-art of moving image is to understand it became design. Terms such as rhythm, metre (metric), composition and interval are originally established terminologies of the musical language. This essay tries a brief walking through database, memory, remix (and the different meanings between in it when its on first caps lock character) – maybe a drift on audiovisual arts: a dialectic approach to film form, graphics, typography and cinema (the experimental ones, the found footage and essay-film or the sci-fi ones). In short, it is a flanerie, a strolling essay on the video aesthetics procedures in order to become a composition, in its current three movements. Or, should we say three movements forward an essay on composition? Or, maybe, could be a composition with three movements in the process of essay? Like “the collision” in Eisenstein montage theory, pathos is averse to logos. Aesthesis speaks to us on sensations, those things which reason couldn't whole (composite/composed of) define.

■ KEYWORDS

Design, editing, aesthetics, motion graphics, Black Mirror.

#work-in-progress

Meu ponto de vista é o da estética. [...] É sabido que Platão distinguia as artes úteis, que tomavam os processos da natureza por modelo e a ela se adaptavam para em proveito do próprio homem, e as inúteis – como a pintura – e a música. [...] Não esperem que eu tome partido contra as técnicas. Muito pelo contrário, julgo que frente a elas, os arquitetos e os artistas viram ampliado o seu repertório formal assim como se ampliaram seus meios de realizar.” (ARTIGAS, 1967)

Após diversos anos de experimentações com filme, em 1965 eu descobri que ‘Cinético’ [cinemático] era uma ‘expressão’ que significava mais do que ‘montagem criativa’ (a manipulação do espaço-tempo; inventividades metafórica-imagísticas) ou ‘câmera-sensível’ (movimentos expressivos de câmera, enquadramento, tonalidade composicional etc). Porque, em cada uma dessas instâncias, ‘Cinético’ significava ‘tratamento cinemático’ de um ‘ente’ não-cinematográfico. Então, eu comecei a olhar para as atuais materialidades e procedimentos de minha mídia, naquilo que elas possuem de mais básico e óbvio, para a questão do ‘ente’ sem si e em como apropriar-se de seus princípios estruturais como um todo. (SHARITS, 1978; tradução nossa)

■ 342

Entre a Montagem Cinematográfica, as Estéticas Videográficas e o Design Audiovisual, o presente artigo tenta delinear (ou sintetizar, a convite da curadoria) uma breve 7ª versão dos recentes ensaios que venho desenvolvendo (muitos deles apresentados em congressos no Brasil e exterior) ao longo desses últimos três anos e meio após a defesa da tese “Retóricas Audiovisuais 2.1 [...]” (2011-2015). Lembremos que “movimento” é o termo utilizado na linguagem musical para as divisões em uma composição. Assim como “ritmo” e “intervalo”, caros à teoria da montagem cinematográfica desde seus tempos silenciosos, são conceitos originários também da música.

Todas as vanguardistas formas, técnicas e imagens modernas encontram-se agora armazenadas nos bancos-de-memória computadorizados de nossa cultura para acesso instantâneo. (HUYSSSEN apud MANOVICH, 2007; 2008-2013; nossa tradução¹)

Ao longo desse curto texto introdutório² (2007), Manovich repete cinco vezes uma mesma frase de Huyssen publicada em 1986. “Bancos de memória computadorizados”³ refere-se àquilo que, duas décadas depois, denominamos (MANOVICH, 2001; SZAFIR, 2010) “banco-de-dados”:

¹ No original: “All modern and avantgardist techniques, forms and images are now stored for instant recall in the computerized memory banks of our culture.” Citação presente nas traduções ao português do livro *Software Takes Command* e do artigo “After Effects, or Velvet Revolution”, conforme realizadas pela autora do presente ensaio (em processo para publicação).

Sua análise é certa – exceto que esses ‘bancos de memória computadorizados’ não se tornariam lugar-comum pelos demais 15 anos [1986-2001]. (...) Em resumo, na metade dos anos de 1980 nenhum de nós ou qualquer outra produtora audiovisual tinha algo parecido com os ‘bancos de memória computadorizados’ imaginados por Huyssen. E, claro, o mesmo era verdadeiro aos artistas visuais que eram associados ao pós-modernismo e às ideias de pastiche, collage e apropriação. (MANOVICH, 2007; nossa tradução⁴)

Assim, no atual labirinto dos multiálogos audiovisuais – entre cine e ruído nas tele-redes como um retorno à câmera-stylo em moveções diálogos – não se trata de recapitularmos a imagem em movimento afim de concluí-la. Tampouco de simplesmente reafirmarmos o cinema como arqueologia das mídias – as gestualidades entre o analógico, eletrônico e o digital. O estado-da-arte da montagem é compreendermos a imagem em movimento como design – projetares do audiovisual que engramatizam nossas memórias na amnésia dos tempos em banco-de-dados total. Trata-se, então, de desdobrarmos as artes audiovisuais como estéticas videográficas da montagem em todos os seus sentidos, sensações e dispositivos. Buscamos, portanto, descobrir uma gama cada vez maior de possibilidades muitas vezes ainda não percebidas nas multiplicidades dessa forma que pensa – um pensamento que forma – em fluxo (in)constante a interfacear cotidianamente nossas relações sociais. Quais seriam tais estéticas de montagem nas artes audiovisuais?

Parafaseando o professor Artigas (1967), é sabido que Platão distinguia as artes úteis – que tomavam os processos da natureza por modelo e a ela se adaptavam em proveito do próprio homem – das inúteis (como a pintura e a música). Leonardo DaVinci desenhou como técnico e desenhou como artista. Procurou uma composição onde nada fosse arbitrário. Maneira de apropriação do conhecimento científico para informar a sensibilidade criadora. No fundo, escolhi para começar essas considerações para lembrá-los sobre o conflito histórico entre a técnica e a arte. É esta, aliás, a tese que pretendo experimentar aqui, aproveitando a oportunidade para tecer considerações em torno do desenho – do projetar (to design) –, linguagem da arte e da técnica. Assim, “design” – como palavra, traz consigo um conteúdo semântico extraordinário e pode vir a ser uma das formas novas de pensamento (reflexão) sobre as atividades superiores da sociedade.

Tentarei, portanto, operar através de uma ciência dos intervalos nessa arqueologia (ou cartografia) da montagem para averiguarmos as tangenciais technés

² Introdutório porque publicado em formato curto-artigo de nove páginas (2007). Manovich finaliza em 2008 seu rascunho ao livro “Software Takes Command” (que será publicado na forma impressa apenas em 2013). Introdutório, ainda, porque o título do artigo é o nome do software da Adobe em comumção ao termo – político-estético – “Velvet Revolution”. No rascunho, o título disponibilizado ao capítulo referente era “Como o Cinema torna-se Design” e, finalmente, no livro impresso transforma-se em “Media Design”. O trecho citado acima possui a seguinte continuidade adversativa: “Mas a mesma memória que armazena todas as artes pré-modernistas também armazena os códigos, os gêneros e as globais imagens tanto das culturas populares como da cultura de massa moderna.” (nossa tradução). No original: “But the same memory also stores all of premodernist art as well as the genres, codes, and image worlds of popular cultures and modern mass culture”.

³ Parágrafos primeiro, segundo, quarto (duas vezes) e décimo.

⁴ No original: “His analysis is accurate – except that these ‘computerized memory banks’ did not really become commonplace for another 15 years. [...] In short, in the middle of the 1980s neither we nor other production companies had anything approaching the ‘computerized memory banks’ imagined by Huyssen. And of course, the same was true for the visual artists who were then associated with postmodernism and the ideas of pastiche, collage, and appropriation. [...]”. Traduções ao português do livro *Software Takes Command* e do artigo “After Effects, or Velvet Revolution”, conforme realizadas pela autora do presente ensaio (em processo para publicação).

desses modus operandi que, como estética, são provavelmente geradores de alguns estilos “geracionais”. Assumo, ainda, que não pretendo aqui esgotar qualquer problema: tais aproximações, que a cada dia têm se apresentado mais desafiadoras, servem apenas para compartilharmos a parte descoberta de um iceberg.

Movimento#1

“O que se passa na ilha-de-edição? É comparável isso a um experimento científico?” (FAROCKI, 1995)

Em “Schnittstelle”⁵, Harun Farocki elabora uma retórica audiovisual sobre a organização (e permutação a la Turing) das imagens em movimento, como são trabalhadas a partir da perspectiva do próprio realizador que performa para a câmera como um engenheiro de maquinarias. Trata-se de convidar o espectador a pensar agora como um montador em sua mesa de edição. Nessa instalação, Farocki nos apresenta alguns gestos de montagem característicos dos dispositivos midiáticos audiovisuais à época: vemos os controladores, as fitas, os decks, os monitores, os botões de corte... Acima de tudo, o que Farocki traz à tona, portanto, é o realizador podendo ser visto em seu habitat de trabalho, em seu projetar áudio-visual – como um designer –, tal como o fez Godard em “Roteiro do Filme Paixão” (SZAFIR, 2015). Talvez numa alusão a Vertov (em vista de seu filme-manifesto a uma “linguagem universal”, 1929), Godard e Farocki realizaram obras-sistemas metalinguísticos sobre seus gestos de montagem. Discutem também o procedimento próprio (suas lógicas) na construção do jogo de imagens e sons, as gestualidades de cada qual em seu palco-dispositivo-aparato de escritura.

Ou seja, como o realizador – montador – organiza e manipula suas imagens (seus banco-de-dados)? Por um lado, trata-se de demonstrarmos um processo de pensamento concomitante à forma artística e, por outro, que esse pensar é ele próprio feito dentro de um objeto de reflexão que atravessa os significados fílmicos e eletrônicos. Do alemão, Schnitt significa corte, amputação, se(c)ção; Stelle significa lugar, sítio, local, repartição. “Schnittstelle” seria, portanto, o lugar de corte, a ilha de amputação. Em termos de informática a tradução que o dicionário nos traz para a junção das duas palavras é interface. É dessa maneira que o título em si nos traz os inseparáveis caminhos da poética e da techné (BLÜMLINGER, 2004). Farocki nos apresenta processo, procedimentos e reflexões nas ilhas-de-edição (videográfica e moviola). Trata-se de uma organização espaço-temporal do material imagético e a combinação da representação digital e (paradigmaticamente) analógica entre os gestos manuais do artista frente às questões da materialidade da própria imagem; na película “o corte é real” (sic) enquanto no vídeo é imaginário:

Ao se trabalhar com a película ao invés do vídeo [...] na mesa de edição eu coloco a ponta de meu dedo sobre a imagem ou o som que está a correr, afim de sentir o corte ou a cola, [vemos em um dos vídeos a imagem com enquadramento em close-up da mão do realizador-montador que mexe os dedos fazendo com que suas digitais se

⁵ Section/Interface, em inglês

encontrem, polegar e dedo anelar sentem suas peles se tocarem] antes mesmo de ver o corte ou escutá-lo [a mão retorna à película em movimento. Em corte seco, a imagem é alterada. Agora, novo primeiro plano da mão performando tendo um televisor – monitor em tela azul – ao fundo enquanto as digitais do polegar e dos demais dedos se encontram] Esse é um gesto que indía ‘percepção fina’ – de precisão – ou ‘sensitiva’. A mão quase não tem qualquer contato com o objeto, mas o percebe em seu nada, no seu vazio. [a imagem corta novamente para um close-up de um controlador videográfico, mesa-de-edição eletrônica. Focado nos botões e desfocando ao fundo o ‘disco’ do controlador] Quando se trabalha com vídeo, eu não toco a fita, eu somente aperto botões. Uma outra atividade para as digitais. [Aos 04min.37seg. a imagem do outro vídeo – segundo monitor – é novamente alterada para aquela gravação-performance da mão frente ao monitor em azul. No primeiro monitor, a nova imagem é composta de duas mãos contando dinheiro] Aqui temos o gesto de contar dinheiro, que é provavelmente feito dessa maneira porque nós precisamos da delicadeza das digitais para contarmos [...] com a necessária precisão. (FAROCKI, 1995)

345 ■

Remix – então com letra maiúscula – visava compreendermos uma viagem pelas gestualidades da composição audiovisual (estéticas de montagem entre o vídeo-remix e o filme-ensaio pensadas desde/para/na produção online). Sabemos que o filme-ensaio e o vídeo-remix co-existem, também, a partir de um nível meta-crítico, destacando – na montagem – o aspecto ‘plástico’ da imagem. A montagem dialógica-discursiva através do jogo de símbolos – o que envolve uma disposição erudita considerável, pois aqui se trata de investigar discussões que atravessam no mínimo dois mil anos (se tomarmos a “Arte Poética” e a “Arte Retórica” como pontos de partida) – é a característica primordial de ambos os ‘gêneros’, ou extra-gêneros. Nas artes do fazer audiovisual, portanto, Remix significa que seus gestos de montagem caminham através das lógicas de linguagens que permeiam distintas estéticas videográficas.

Se a techné é o encontro do projetar (to design) com a poética que se vislumbra a uma era de jogos inter-conectados, qual o papel da escrita⁶ audiovisual como uma forma estético-dialógica?

Ao longo desse percurso sobre as superfícies (membranas) onde se dão o online database, remix e montagem da imagem em movimento nesse início de século, verificamos ao longo dos últimos anos a importância (ou urgência) em retornarmos às nossas origens formativas de criação para as trabalharmos junto aos estudantes de cinema e audiovisual. Assim, didaticamente estamos a trabalhar as análises críticas audiovisuais desde questões de design gráfico com foco nos processos-experimentações do motion graphics em comunhão à literatura fantástica, aos gêneros de ficção científica e estudos de estética.

⁶ Composição, Montagem, Retórica.

Movimento#2

Depois da tempestade ‘a favor da montagem’ e da batalha ‘contra a montagem’, devemos voltar a abordar esse problema com maior simplicidade. [...] Afinal, por que usamos a montagem? [...] propriedade [própria da montagem] consiste no fato de que dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. (EISENSTEIN, 2002)

“Fórmulas da paixão”, Pathosformeln, é um conceito chave no método warburgiano de reescrita à história da arte ocidental. Warburg compreendeu⁷ que gestos característicos das emoções – e também geradores de paixão, afecções – se repetem e se perpetuam nas artes, como uma persistência sintomática das formas (DIDI-HUBERMAN, 2013). Os gestos que se repetem nas imagens – e que permeiam nosso inconsciente sócio-cultural como engramas hereditários da memória (GINZBURG, 2014) – são modelos corporais (uma corporeidade do sintoma) que se tornam então formas disparadoras de conteúdo.

■ 346



Figura 1. Prancha “Glitch-alike #1”: Montagem com frames (pausa das imagens em movimento) do sintoma Glitch-alike nos episódios “White Bear” (2011) e “Men Against Fire” (2016). Screen Shots realizados em 2017 e 2018.

⁷ A partir de Darwin (“princípios gerais da expressão”), de Nietzsche (“formas afetivas primitivas”), de Burckhardt (“resíduos vitais”) e Tylor (“sobrevivências”) – conforme apontado por Didi-Huberman (2013).

⁸ Em 2018 auxiliaram alunos junto à disciplina “Teoria da Imagem” (exercício solicitado em sala-de-aula como parte da didática em ensino-aprendizagem de análise da forma videográfica a partir do método de Aby Warburg).

“Atlas Mnemosyne” é o nome do conjunto de pranchas (design do movimento) utilizado nesse método warbuguiano de montagem visual para análise imagética via fórmulas de afecção que se perpetuam temporalmente (nachleben). Pode esse princípio também ser utilizado junto às didáticas sobre as cinematografias de ficção científica ?

Quando (re)aplicado – ‘replicante’ – o método à série Black Mirror identificamos, à princípio, três formas compositivas que se repetem em diferentes episódios como subjetividade corporal das protagonistas auferindo modelos de afecção junto ao espectador:

1. Glitch-alike;
2. A.R. [Realidade Aumentada] e
3. Mask [motion track eyes].

A seguir, alguns experimentos (pranchas) sobre tais gestos que se perpetuam nas estéticas videográficas – dramaturgias da forma híbrida – nesse início do século XXI:

347 ■

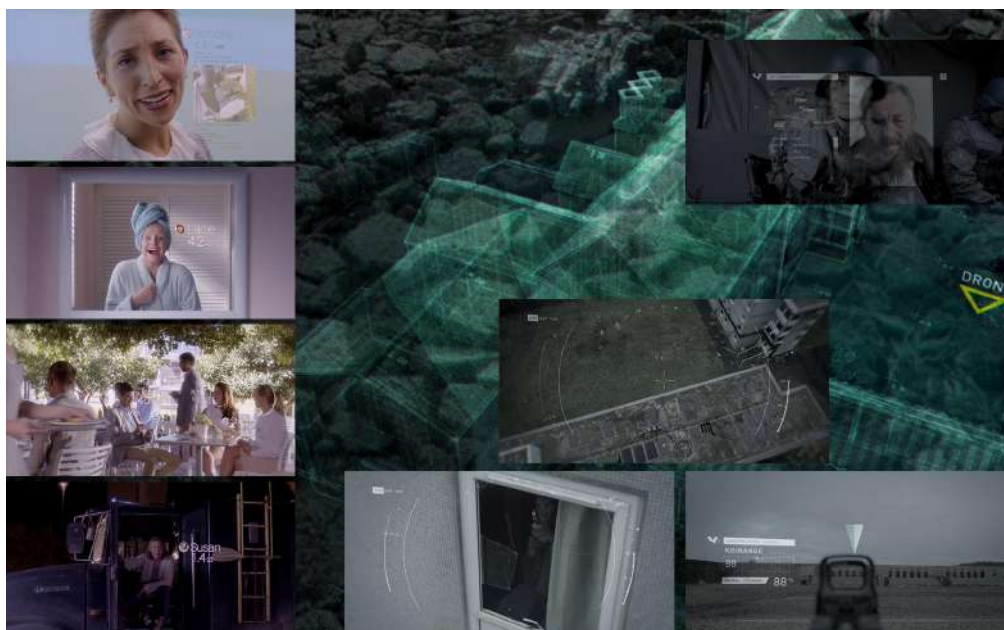
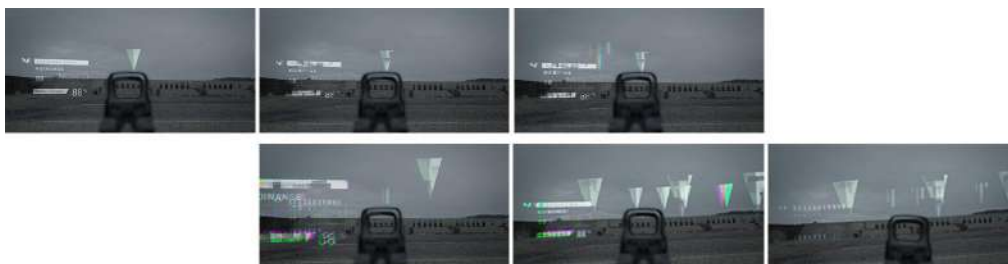


Figura 2. Prancha “Realidade Aumentada #1”: Montagem com frames (pausa das imagens em movimento) das composições com elementos gráficos sobrepostos às live actions afim de desenharem-se os gestos de “Realidade Aumentada” (A.R.) – interfaces – nos episódios “Nosedive” (2012) e “Men Against Fire” (2016). Screen Shots realizados em 2017 e 2018⁹.

⁹ Idem.

A escolha do objeto aqui sob análise – a série *Black Mirror* – se deu em virtude de compartilhamentos entre meus alunos do curso de Cinema e Audiovisual ao longo das mostras “Futuros Fantásticos: os autômatos sonham com ovelhas tecnológicas?” e “PKD, a ficção científica de Philip K. Dick” (apoio PROGRAD-UFC) – ambas realizações junto à disciplina optativa “Laboratório de Efeitos Especiais” ao longo de dois semestres em 2016¹⁰. Qual o nosso papel como educadores senão compreendermos o mundo audiovisual em que se encontram inseridos nossos estudantes e refletirmos, junto a eles, sobre as escolhas estéticas dessas imagens (e sons) que nos afetam através da montagem?



■ 348
 Figura 3. Montagem com frames (pausa das imagens em movimento de 00:18:27:07 a 00:18:28:21; 1seg.15fr) da sequência FPG¹¹ também realizada via composição multi-camadas: live action aliado aos elementos gráficos e o sintoma de falha no episódio “Men Against Fire” (2016). Screen Shots realizados em 2017 e 2018¹².



Figura 4. Prancha “Olhos-Mask #1”: Montagem com frames (pausa das imagens em movimento) nos episódios “Nosedive” (2012), “The Entire History of You” () e “Men Against Fire” (2016). Screen Shots realizados em 2017 e 2018¹³.

¹⁰ Tratava-se então de minha metodologia-protótipo para a elaboração de uma nova disciplina: “Laboratório de Motion Graphics” que, a meu ver, era uma urgência ao ensino-aprendizagem nas artes audiovisuais.

¹¹ First Person Game (termo que denomina as câmeras subjetivas nos jogos digitais em primeira pessoa)

¹² Captura sequencial realizada junto aos estudantes Ianna Leal e Renan Oliveira.

¹³ Em 2018 auxiliaram alunos junto à disciplina “Teoria da Imagem” (exercício solicitado em sala-de-aula como parte da didática em ensino-aprendizagem de análise da forma videográfica a partir do método de Aby Warburg).

Ou seja, interessava-me compreender, à época, o segredo fundamental do efeito provocado pela série sobre meus alunos. Ao mergulhar nessa obra “pop” – que atraía atenção de toda uma jovem geração também fora do Brasil¹⁴ – debrucei-me então na hipótese da forma videográfica, de acordo à “Obraznost” de Eisenstein (MICHAUD, 2013), como poder intrínscico à narrativa proposta: a imagem-montagem e seus procedimentos composicionais-sensoriais (design audiovisual).

Assim, convido a mergulharmos juntos nas artes do fazer audiovisual, da imagem em movimento e seus distintos gestos de montagem através da mescla (remix) das lógicas de criação em linguagens pré-existentes. Esclareço que poderíamos, ainda, fazer um caminho através das ferramentas de edição, composição, manipulação ou montagem, onde encontraríamos uma (im)possível linearidade de evolução tecnológica referente aos processos da imagem em movimento.

A linguagem visual que eu estou analisando encontra-se completamente inserida ao nosso redor hoje – talvez isso explique porque os acadêmicos permaneçam cegos frente a isso. [...] Você, por si só, consegue ver todos os exemplos das diversas estéticas que eu mencionarei a seguir, pois trata-se simplesmente de prestar atenção aos grafismos televisivos ou ir a uma boate e assistir à performance de um VJ [visual jockey; live cinema], ou visitar as páginas de designers ou produtoras em efeitos visuais e/ou aos motion graphics na Internet. [...] a partir do momento que meu objetivo é descrever a nova linguagem cultural que, desde agora, se torna praticamente universal, eu quero enfatizar que cada um desses exemplos pode ser substituído por outros tantos mais. (MANOVICH, 2013; grifos meus¹⁵)

[trata-se do] meio pictórico cinematográfico – seu uso dinâmico da luz e montagem para criar imagens – como uma forma contemporânea de pintura. Na verdade, existem excêntricos que obstinadamente recusam-se a compreender isso e são totalmente incapazes de aceitar o cinema (esse milagre do potencial pictórico) como parte da corrente principal do desenvolvimento e da história da pintura [e das artes]. Isto me parece profundamente injusto: a diferença da ‘technology’ é irrelevante. (EISENSTEIN, 1993¹⁶; grifos meus)

Sigo, portanto, na busca em deciframos a questão sobre quais são os *modus operandi* dessa escrita, suas formas, suas estéticas, afim de compreendermos que a potencialidade de um estilo está sempre no caminhar desse [m]unido à esté-

¹⁴A juventude colombiana também encontra-se entusiasmada pela série (dados coletados em 2017; acarretando na escrita de uma quarta versão em fevereiro de 2018. Enquanto os britânicos se emocionam com a série distópica brasileira “3%”, dados de agosto de 2018 – o que provavelmente poderá gerar um novo e distinto ensaio sobre o enfoque urbano-tupiniquim: a série foi criada e desenvolvida por uma equipe situada na cidade de São Paulo).

¹⁵Trecho das traduções ao português de *Software Takes Command*, realizadas pela autora do presente ensaio e em processo de revisão para publicação acadêmica.

¹⁶Tradução ao português realizada pelo estudante Renan Oliveira, bolsista “Projetares 16Audiovisuais” (2017-2018) e integrante do “Intervalos & Ritmos”, grupo de estudos em Estéticas da Montagem Audiovisual [coletivo artístico #ir!]

tica (a ciência da experiência como ato de afecção tecno-conceitual). O grande desafio está em conseguirmos trabalhar estilo e estética para que as gerações futuras possam dispor, no sentido da cultura, de espírito criticista e sensório.

Para Eisenstein (1993; 2002), a montagem – geradora do choque, da sensação de força dinâmica e impulsiva – é um conjunto entre composição imagética via ideia de simultaneidade (sobreposições na consciência do espectador) aliada ao encadeamento de planos (ideia de movimento). Formato, cor, iluminação, contorno, escala, movimento etc auferem o todo projetual. A montagem, para Eisenstein, ao justapor metáforas, imagens e conceitos significa “a presença conjunta simultânea em uma tela de elementos que são, em essência, as fases sucessivas de todo um processo” (op. cit.). Como no design gráfico, as partes tornam-se inseparáveis do todo. Na busca pela produção de afecção, qual é o segredo fundamental do efeito provocado no espectador através da composição, imagem-montagem?

Muitos foram aqueles que experimentaram o sentimento especial de exaltação e inspiração que dominou o espectador ao ver a pintura original. A pintura apresenta um uso extremamente econômico da cor. É quase arrepiante na severidade de sua pose; é quase grosseiro na sua disposição de massas; [...] Uma única figura preta e vertical, contra um fundo cinza da parede e um espelho. O espelho corta a figura na cintura e reflete um pedaço da parede e do teto que estão opostos da sala vazia em que a atriz foi pintada. No entanto, ao contemplar essa tela, a pessoa é dimensionada para algo da mesma emoção [...] Não é por acaso que me referi ao espelho como a cortar a figura. Para mim, naquele corte e naquele tipo de montagem de justaposição dos resultados do corte reside o segredo fundamental do efeito provocado por este retrato. [...] Os contornos traçados pela primeira linha cerca a figura como um todo; este é um plano aberto. A segunda linha nos dá a ‘figura dos joelhos para cima’ (plano americano). A terceira, um plano médio. E, finalmente, a quarta linha nos dá um típico ‘close-up’.” (EISENSTEIN, 1993)

Ainda que tenhamos a vanguarda artística junto à imagem em movimento (Richter, Vertov e outros realizadores à década de 1920), a montagem cinematográfica geralmente passava ao largo da superposição (sobreposição) de diferentes imagens dentro de um mesmo quadro (quando ocorria, apenas duas eram colocadas uma sobre a outra de uma maneira bastante padronizada, como letras estáticas aparecendo sobre captações live action ou em imagens estáticas como créditos de abertura nos longas).

A videoarte traz novo fôlego à arte cinematográfica e a imagem em movimento volta a se aventurar nos sistemas estéticos para além da montagem por justaposições temporais. Interessa-nos auferirmos valor estético a dois tangenciais caminhos ‘cinemáticos’: 1. as composições tipográficas junto aos live actions como parte da narrativa em andamento (experimentações de Godard em alguns de seus filmes à década de 1960 e que se seguirá pelos anos seguintes) e 2. a convite de Otto Prelinger, Elaine e Saul Bass partem, em 1955 (HASKIN, 1996), ao desenvolvi-

mento de aberturas de filmes via motion graphics.

Naqueles interstícios dos anos 1920 a 1955 lembramos, ainda, um realizador-montador que é uma de nossas principais referências à imagem em movimento sobre questões dos específicos *modus operandi* entre ‘motion graphics’ e materialidade própria do meio: Norman McLaren experimentava a complexidade do som atrelado à imagem ao desenhar diretamente sobre a película (NFB, 1951). E, às décadas de 1960 a 1980, novos experimentos da imagem em movimento (como a vanguarda do cinema experimental, da Visual Music, entre outros “nichos”) como podemos verificar nos trabalhos de John Whitney, Woody Vasulka e Stan Vanderbek, por exemplo (YOUNGBLOOD, 1970; SPIELMANN, 2015).

As alterações tecnológicas, mais precisamente o acesso massivo às mídias digitais, fizeram com que Manovich (entre 2007 e 2013) passasse a interrogar sobre as estéticas da atual imagem em movimento: podemos compreender essa nova linguagem híbrida como um tipo de remix numa era de “Remixabilidade Profunda”? – representativamente, a ele, iniciada pelo software After Effects (1993-1998). Ou seja, não mais vivemos no “remix típico” – combinações somente de conteúdos de uma mesma mídia ou de mídias distintas (MANOVICH, 2013). Agora, o segredo das imagens em movimento se encontra desde os *modus operandi* – fluxo-de-trabalho (estratégias e técnicas) de produção específico à Era dos programas – numa montagem audiovisual de objetos intrinsecamente pertencentes à mídia digital. Consequentemente, dá-se uma estética visual alteradora dos parâmetros daquela opacidade e transparência tão caras aos estudos cinematográficos. Essa “nova” estética híbrida significa o combinar tomadas de live action às imagens computadorizadas, aos grafismos, às tipografias animadas etc, independentemente (sem preconceito) do tipo de projeto e do dispositivo de saída (output).

Interessa-nos tais gestos compositivos projetuais que altera(ra)m nossas estéticas cotidianas e artísticas em vista das discussões sobre montagem nas diferentes artes audiovisuais. Nosso atual debate estético é um nado (des)sincronizado, portanto, em como o cinema (a imagem em movimento) se tornou design; em como o design audiovisual trabalha seus diferentes elementos imagéticos (um plano de live action, uma forma geométrica, um letreiro tipográfico ou uma tipografia animada etc) como formas de escritura. Para tanto, verificaremos brevemente sobre a potência dessa arte da imagem-montagem aplicada como parte estética da forma fílmica (composição videográfica) em Black Mirror. Ou seja, aqui veremos como tais arranjos particulares desses elementos no espaço e no tempo – a montagem-design – são o segredo da força afetiva no espectador.

a ficção científica surgiu no século XIX [...] não surgiu somente ligada à ciência, mas relacionada com o ideal de educação que igualmente emergia nesse momento. [...] a ideia nova do século XIX é a da educação para todos, e portanto a comunicação das verdades” (DUFOR, 2011)

Black Mirror – lançada em 2011 pela BBC, rede pública britânica (para a qual os cidadãos conterrâneos de Bentham necessitam pagar, impreterivelmente, a “Television Fee”) – faz parte de um modelo televisivo onde a estrutura seriada difere

da clássica, onde através de episódios independentes, o fio-condutor é o eixo temático. Ou seja, ainda que tenha como fio-condutor aparente a tecnologia, a distopia e um modelo fabular de “educação para todos”, não se trata estritamente de uma ficção científica sobre o futuro, mas possivelmente de nosso atual presente (FULLER, 2016). Dessa maneira, a série *Black Mirror* está mais ligada aos contos de literatura fantástica naquilo que essa antecede e se encontra à ficção científica: o dissecamento do comportamento humano através da lógica de estranhamento com o familiar (FREUD, [1919]2001).

Esse contínuo tratamento de telas em transmissão (tele-audiovisualidades) sob as que vivemos atualmente parece ser a estética que tece um não-linear encaideamento entre os episódios da série. Estética que é trabalhada na forma fílmica (composição videográfica) através de uma montagem audiovisual com intensa utilização dos *motion graphics* e efeitos visuais. Na série, forma e conteúdo caminham eisensteinianamente através de cotidianas referências.

Black Mirror é uma exploração satírica da sociedade moderna, especialmente uma que dialoga com as recentes inovações tecnológicas. [...] mas na realidade, a série é mais uma representação da sociedade distribuída conforme descrita por Galloway em “Protocol”. O protocolo já não mais é qualquer interação tecnológica, como também passa a sobressair-se no nível social. (Narrative and Technology Blog, 2015; nossa tradução¹⁷)

Parte importante da forma fílmica, como sabemos, é a montagem do conceito visual. Coodernada, desde o início da série, por Joel Collins – co-fundador da produtora “Paiting Practice”, especializada em efeitos especiais e *motion graphics* –, visa trabalhar esteticamente as visões distópicas de Charlie Brooker (produtor da série). Em entrevista, Collins assume que a utilização de *motion graphics* como implícito elemento estético à composição videográfica proposta, é uma “stylised version of the way we live now”. (STEVEN, 2016)

A “versão estilizada de nosso atual modo de vida” caracteriza-se por um jogo contínuo das *Pathosformeln*. Três são as composições “híbridas” até o momento mapeadas (acima listadas) que permeiam diferentes episódios na série. Composições audiovisuais via *glitch-alike* (MORADI, 2004), por exemplo, podem ser encontradas em “White Bear” (2011; episódio 2 da 2ª temporada ainda sob a produção do “Channel 4”) e em “Men Against Fire” (2016; episódio 5 da 3ª temporada; primeira temporada então realizada junto à Netflix) –conforme vemos na prancha à Figura 1.

Nesse segundo episódio de 2011 (“Urso Branco”) o design audiovisual – na estética dos ruídos e flicagens em RGB – como gesto-forma disparadora da memória da protagonista (“flickers of memory”) – sugere uma relação direta com a mnemônica (YATES, 2007). Ou seja, o desencadeamento emotivo na personagem, a partir de uma imagem via estética *glitch-alike* – proposta às imagens subjetivas da

¹⁷ No original: “Black Mirror is a satirical exploration of modern society, especially that which deals with recent technological innovations. [...] but in reality it is a better representation of the distributed society that Galloway describes in Protocol. The protocol is no longer some technological interaction, but begins to emerge at the social level as well”

protagonista (corporeidade do sintoma) – é gerado por um signo típico (significância do sintoma) na cultura digital: linkagem, memória, vigilância, rastreamento e controle. Nessa narratividade e composição sonoro-imagética em primeira pessoa, ao se trabalhar conjuntamente o gesto da flicagem, visa-se produzir “efeitos sensoriais imediatos” no espectador. Mescla-se, assim, o ruído próprio de uma materialidade original específica (a flicagem pelicular) afim de significar a ideia de que “a exibição imagética não mais é a reconstituição da gravação”, como afirmara Paul Sharits (MICHAUD, 2014) ao trabalhar diretamente na materialidade ao longo de seus experimentais flicker films (1960-1976).

Se estabelecermos uma “iconologia dos intervalos” a essa nossa análise da composição videográfica na série, esse gesto de imagem-montagem retorna no episódio “Men Against Fire”. Novamente a estética glitch-alike encontra-se presente, mas agora de duas maneiras distintas: 1. como ruídos de memória (no caso, o sonho) combinados em uma montagem de flicagens (travamento da projeção) através do scratch temporal aliado à repetição imagética; 2. as falhas em RGB agora afezem a falhas próprias ao sistema visual (quando então os pixels aparecem e desconstróem as “reais” imagens subjetivas do soldado).

Nol Carroll (REDFERN, s/d) distingue dois diferentes modos de se estudar a forma cinematográfica: a funcional e a descritiva. Sabemos que a forma de um filme é a “junção de escolhas” que visa alcançar propósitos implícitos à obra. O modo funcional caracteriza-se pelo carácter seletivo que evita a generalidade do modo descritivo, focando-se naquilo que é importante e que, dessa maneira, ilumina nossa compreensão da forma fílmica. A análise funcional não apenas descreve o filme, mas sim explica o porque ele é dessa maneira. Assim, as decisões estéticas são feitas dentro de contextos específicos – “the relationship between the form (‘how’) and content (‘what’) of a film”. Encontramos mais alguns gestos, via imagem-montagem, característicos da série, onde animações e informações textuais se mesclam às imagens live action da câmera subjetiva. O que significa que o estilo, como estética, torna-se o coração de um processo composicional a essa articulação crítico-sensorial¹⁸.

Black Mirror (obra tele-audiovisual futuro do pretérito) joga com o que podemos denominar ser uma “estética do olhar”, naquilo que essa possui de mais “aterrorizante” (BURKE, 1998) entre a automação do ser humano ao “aparatar” o olhar para decorrente 'scaneamento' dos olhos – informações lidas em tempo real, bancos-de-dados em streaming (re)acessados e a “arquitetura” sinóptica em nossa sociedade neo-panóptica. Outro gesto na série é o olho transformado em um dispositivo automatizado. Quando “mascarado”, corta-se o plano da personagem para composições videográficas a partir de motion graphics sobrepostos a câmeras subjetivas – o que traduz “cinematograficamente” as interfaces gráficas aos usuários, possibilidades de utilizações possíveis em “realidade aumentada” (R.A.; conforme Figura 2) mescladas a esquemas próprios de “realidades virtuais” (V.R.) no cotidiano do futuro presente.

Trata-se de certa “hipnose” entre jogos de raccord que buscam situar e localizar o espectador, preparando-o sob um ponto de vista dramático nesse jogo de

¹⁸ Ver o vídeo-artigo “Design Audiovisual, Ensaio 10min.”. Trata-se da análise da vinheta de abertura em Black Mirror através da leitura do trecho inicial do artigo “Cinema como Design: a montagem (tele-)audiovisual de Black Mirror” (minha 5a versão sobre estética e estilo na série) < <https://youtu.be/bqZIUlrhm5A> >, acesso em 18/9/18.

montagem audiovisual à narrativa proposta. Nessa lógica de montagem, verificamos a utilização intensiva de diversos recursos (efeitos) de motion track – geração de movimento do grafismo sobre o live action que alude às tecnologias de “realidade aumentada” (ver Figura 3). Essa aposta compositiva à montagem audiovisual – estéticas do design gráfico em movimento aliado às live action de câmera subjetiva (como nas estéticas dos jogos em primeira pessoa; FPG) –, permeia diversos planos, significando a busca por reforçar o diálogo entre público e subjetividade narrativa (corporeidade dos sintomas). Leocádio Nova (2009) sugere, ainda, que “[n]esse artifício de construção, que só existe na tela, obtemos uma composição de imagem com uma profundidade [de campo] distinta daquela observada nos estudos ontológicos da imagem cinematográfica.” Ou seja, expande-se o conceito eisensteiniano de “mise-en-cadre” (dramaturgia da forma), quando agora a composição dá-se também através de motion graphics onde tais “componentes visuais, [e] seus arranjos” tornam-se “um elemento a mais [ou principal] na encenação fílmica. [...] enunciando novos significados para as trucagens cinematográficas.” (NOVA, 2009)

Ainda no episódio “Engenharia Reversa” (título em português de “Men Against Fire”), quando as falhas imagéticas começam a operar na visão subjetiva do protagonista, os diálogos ao longo da sequência entre o médico-psicólogo e o soldado-protagonista trabalham tal filtro sob a nomenclatura “máscara”. Mascara-se a relação com o outro – naquilo que esse outro tem de Unheimlich (FREUD, [1919]2001) – como princípio da utilização de um aparato tecnológico (e científico) ao “olhar humano” tal qual em “O Homem de Areia”, de E.T.A. Hoffmann. A nomenclatura a tal filtro tecnológico torna esse episódio ainda mais interessante como um convite reflexivo ao espectador através de uma proposta metalinguística: “máscara” é exatamente o nome dado a essa função técnica combinada ao motion track quando da utilização do software After Effects (Adobe) para aplicação dos efeitos visuais ao longo dos episódios.

Episódios como “Men Against Fire”, “The Entire History of You” e “Nosedive”, entre outros, possuem similares gestualidades à imagem-montagem que, ao trabalharem de diversas maneiras tal corporeidade do sintoma – como o gesto do “olhar mascarado” (ver Figura 4) –, traduzem a literatura fantástica e a ficção científica através de uma fórmula da paixão que se perpetua nas filmografias ao longo da história do cinema (e dos imagéticos, além imaginários, sócio-culturais). Tais composições imagéticas são ora construídas desde o olho embaçado (ausência da íris, na significância sintomática das personagens a quase-cyborgs¹⁹) – caso dos dois primeiros citados –, às alusões das tecnologias em “realidade aumentada” – presentes tanto em “Engenharia Reversa” como em “Queda Livre” (título em português de “Nosedive”).

A fórmula sequencial de montagem às composições imagéticas permeia todos os episódios: justaposição temporal através de primeiros planos e contra-planos detalhes entre a personagem, seus olhos e a câmera subjetiva. Tais gestos de montagem aludem à imersão do espectador na narrativa proposta dos olhos ao espaço reflexivo (em duplo sentido). Na segunda análise de “Nosedive”, então já no primeiro semestre de 2017, um dos alunos da turma de montagem e edição indagava: “seria a sequência uma impressão da realidade ou o 'real' do reflexo proposto”?

¹⁹ Ou, ainda, “zumbis” (outra análise, outras obras, mas similares gestos que se perpetuam nos imaginários).

As cores e disposições dos elementos nas composições aos diferentes episódios traduzem também as intenções propostas: “Engenharia Reversa” encontra-se, em 65% de sua duração, sob tons frios – como o verde e o azul com seus matices dessaturados –, o que induz o espectador a um distanciamento (DONDIS, 1991). Já “Nosedive” opera através de tons pastéis ao longo de 90% de sua duração, visando a pacificação das paixões, onde nada parece ser pró-revolta ou visceral (uma estética hipster-indie ou neo-bossa nova típica desse nosso início da década de 2010).

Movimento#3

A Cosmococa foi conceituada por Hélio Oiticica (junto a Neville D’Almeida) para “inovar o tradicional cinema brasileiro”. Aqui, o espectador torna-se participador. (SZAFIR, 2015)

Cinema é uma palavra grega que significa movimento. A ilusão do movimento é, sem dúvida, o complemento habitual da imagem cinematográfica [...] Doravante, chamaremos nossa arte, simplesmente, de “o cinema” (FRAMPTON apud MICHAUD, 2014)

355 ■

A montagem audiovisual é costumeiramente associada à edição cinematográfica. Ao longo dos últimos cem anos – aproximadamente o período em que se iniciam as teorias cinematográficas (da “nova mídia” à época), compreensão do cinema como uma linguagem –, a montagem audiovisual não apenas pode ser encontrada em distintas estéticas da imagem em movimento, como torna-se o fundamental de toda obra-de-arte (BENJAMIN, 1988).

Distintas são as maneiras de montagem e, defendendo, devem ser desenvolvidas visando o projeto como um todo (o que significa que todo 'design' almeja a um determinado projetar: a imagem e som trabalhados já em vista de distintos dispositivos de exibição). Por exemplo, já no início do cinema podemos citar Abel Gance que desenvolveu uma montagem cinematográfica destinada a projetar-se em três telas simultâneas (“Napoleão”, 1927).

Ainda que ao longo do século passado (até nossos dias atuais em que aqui lhes escrevo) a montagem cinematográfica passou a ser considerada uma etapa meramente técnica destinada à manipulação da imagem (e do som) – que serve tão somente ao encadeamento preciso dos planos sob domínio do roteiro, diretor e produtor –, lembramos que à década de 1920 essa “nova mídia” era de diversas maneiras experimentada. Walter Ruttmann, Oskar Fischinger e Viking Eggeling, por exemplo, desenvolviam uma arte cinética abstrata tal qual Hans Richter (nesse último podemos encontrar filmes-ensaios via composições imagéticas e tipográficas que se sobrepunham – como “Inflation”, 1928, ou “Ghosts Before Breakfast”, 1927). Vertov – junto ao coletivo Kinoks – apostava em uma montagem através dos intervalos como também de efeitos visuais calcados na manipulação do plano-sobreplano e da metalinguagem (“Homem com uma câmera”, 1929), Duchamp operava através de uma montagem sensorial (“Anemic Cinema”, 1926) tal qual seus conterrâneos Léger e Murphy (“Ballet Mechanique”, 1924). Nos EUA, Griffith desenvolvera

a lógica da opacidade através da montagem (1915), regras utilizadas também por Protazanov ao realizar o primeiro filme soviético no gênero ficção científica (“Aelita”, 1924) – trabalhando sua estética através da direção-de-arte construtivista entre cenários e figurinos. Também a montagem através de “trucagens” (pós-Méliès; “A Trip to the Moon”, 1902) pode ser encontrada em Fritz Lang quando inserira “efeitos especiais” no primeiro filme da trilogia do Dr. Mabuse (1922), ainda que seja um realizador mais associado à estética impressionista cinematográfica alemã. Eisenstein, como sabemos, encontrava-se em diálogo entre a teatralidade de Brecht e os ideogramas japoneses²⁰ (como em “Encorajado Potemkin”, 1925, por exemplo). Nessa lógica eisensteiniana de montagem, podemos dizer que Buñuel traduzia o surrealismo na imagem em movimento (“O Cão Andaluz, 1929). No entanto, muitos foram os cineastas que estiveram “fora-da-regra” e, meio século depois, o cinema experimental retoma a importância da montagem com Paul Sharits, Peter Kubelka e Tony Conrad, entre outros (SMITH, 2009). Paralelamente, a montagem audiovisual encontra no found footage (WEES, 1993) um êxito de sua existência.

O vídeo – entre a televisão e a videoarte – passa a operar a montagem intrínseca à lógica da captação ao vivo (cortes secos de uma câmera a outra por meio de uma botoneira ou fade in/out via manivela) e dos circuitos fechados de tv (CCTV) – como vemos nos trabalhos de artistas como Nauman (“Corridor”, 1968-1970), por exemplo. O vídeo, como estado artístico da imagem em movimento, passa a operar portanto também em distintos ambientes: da performance ao teatro, do cinema expandido às instalações videográficas (RUSH, 2006). Ao se instaurar a possibilidade de gravações (VTs) aliadas aos “mixers”, um novo fôlego criativo é introduzido dentro da montagem audiovisual como manipulação de transições, split-screen, chroma e lumakey: a composição eletrônica da imagem em movimento – como, por exemplo, vemos nos trabalhos de Nam June Paik, (“Global Groove”, 1973), Zbigniew (“Tango”, 1980), Sandra Kogut (“Parabolic People”, 1991) e Godard (“Histoires du Cinema”, 1998), entre outros artistas audiovisuais dentro e fora do Brasil. O que se vê é a videomixagem como um processo de não-linearidade além justaposição, um trabalho de sobreposição de camadas – a multiplicidade da imagem na imagem –, como Fargier refletira a respeito desde obras de Averty (DUBOIS, 2004).

Às décadas de 1990 e 2000, jovens artistas retomam todo o sistema de montagem audiovisual televisiva – ilhas-de-edição destinadas aos cortes das câmeras ao vivo e/ou manipulações imagéticas no tempo real – e passam às experimentações videográficas em espaços de música (são os chamados visual jockeys) na esteira da era eletrônica (Djs) e das artes visuais (collage, pastiche, appropriation – “some artists were making references to 'modern and avantgardist techniques, forms and images'”), dando início à cultura digital (com suas distintas lógicas de interatividade aplicadas à montagem audiovisual, e vice-versa). Os computadores, ao se tornarem acessíveis como “personal”, transformaram-se em verdadeiros aparatos de escrituras audiovisuais, conforme Chris Marker e Marcelo Masagão apontaram à década de 1990 (SZAFIR, 2015).

Termos como ritmo, métrica, intervalos etc – originalmente parâmetros instituídos (e operacionalizados) pela teoria e linguagem musical – tornaram-se a base da montagem, como sabemos (seja ela cinematográfica, videográfica ou imago-his-

²⁰ Hoje, um século depois, visualizamos os ideogramas chineses para, talvez, também potencializarmos junto à montagem suas lógicas de produção e criação – mas esse já é outro enfoque projetual...

torigráfica). Ao aceitarmos a hibridização da imagem em movimento, causada tanto pela “Remixabilidade Profunda” quanto pelo seu alcance em distintos nichos culturais e estéticos da(s) sociedade(s), podemos enfim afirmar (sem medo!) que infinitos são os movimentos audiovisuais que formam essa composição. Ou, qual o papel da sintaxe visual no ensino-aprendizagem da estética na montagem audiovisual em tempos de “novas mídias”?

Rob Walker, crítico de design, argumenta que a série não é sobre o medo das tecnologias futuras. Não se trata de um mundo (um futuro ou uma realidade alternativa?) onde a tecnologia vai para o lado errado e ganha muito poder, mas sim sobre como as pessoas utilizam mal tal tecnologia com a qual interagem. [Brooker, o produtor de *Black Mirror*] tem dito que se trata de uma série sobre 'pessoas fracas utilizando poderosas ferramentas' [...] quando você assiste à série através dessa lente, ela se torna algo menos sobre futuros distópicos e os abusos tecnológicos e mais sobre nosso próprio mundo – aqui e agora –, como nós interagimos com ele. *Black Mirror* é uma história sobre design. [...] o crescimento de campos conhecidos como 'design fiction', 'speculative design' e 'critical design' [...] “Então os professores podem – ou devem – utilizar] o design para estimularem a discussão e o debate [...] sobre as implicações éticas, sociais e culturais das já existentes tecnologias e das emergentes.” [...] para especularmos sobre um futuro possível, para criticarmos histórias sobre a atual cultura ou usarmos o design gráfico para contarmos ficções sobre a sociedade, a política, a tecnologia e a cultura. (FULLER, 2016; grifos meus²¹)

357 ■

Portanto, quando a imagem em movimento invade todos os âmbitos da arte e da cultura, eu gostaria de reiterar a necessidade de darmos a devida importância à montagem não como uma “pós-produção” ou mera (necessária) habilidade técnica, mas sim como uma verdadeira experiência de escritura e pensamento – no original sentido de *aesthesis*: um espaço e temporalidade de composição da(s) arte(s), a experimentação da montagem audiovisual como design, o projetar artístico em sua complexidade tecnológica, social, política e cultural.

Referências

ARTIGAS, Vilanova. **O Desenho**. São Paulo: Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da FAU-USP, 1975. Disponível em: < <https://www.archdaily.com.br/br/790124/o-desenho-vilanova-artigas> > ou < https://is-suu.com/itaucultural/docs/ocupacaoartigas_auladesenho > Acessos: 08 abril 2018; 06 junho 2018.

²¹ No original: “The design critic Rob Walker argues that the show is not about fear of future technologies. It’s not about a world (a future? an alternate reality?) where technology goes wrong and gains too much power, but rather about how people who interact with this technology misuse it. [Brooker] has called it a show about ‘weak people using powerful tools’ [...] When you view the show through this lens, it’s less about dystopian futures and the abuses of technology and more about our world — here, now — and how we interact with it. *Black Mirror* is a story about design. [...] the growing fields known as ‘design fiction’, ‘speculative design’, and ‘critical design’ [...] [‘Então professores podem – ou devem – usar o] design to stimulate discussion and debate [...] about the social, cultural and ethical implications of existing and emerging technologies.’ [...] to speculate about a possible future, critique stories about current culture, or use graphic design to narrate fictions about society, politics, technology, and culture.”

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e histórias da cultura: obras escolhidas: volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BLUMLINGER, Christa. "Incisive divides and revolving images: on the installation Schnittstelle. In: ELSA-ESSER, Thomas (org). **Harun Farocki – working on the sightlines**. Amsterdam University Press, 2004.

BURKE, Edmund. **A Philosophical Enquiry into the Origins of the Sublime and Beautiful**. New York: Penguin, 1998.

DEWITT, Tom. "Visual music: searching for an aesthetic". **Leonardo**, Vol. 20, N. 2, pp. 115-122, 1987. Disponível em: < <http://staff.pccu.edu.tw/~tdl/VisualMusic.pdf> > Acesso: 15 dezembro 2016.

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

DONDIS, Donis. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

■ 358

DUBOIS, Phillipe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUFOUR, Éric. **O cinema de ficção científica**. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2012.

EISENSTEIN, Sergei. **The film sense**. Harcourt, Brace and Company: NY, 1942.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. "Tekstura". In: EFIMOVA, Alla; MANOVICH, Lev (organização e tradução). **Russian Essays on Visual Culture**. Chicago Press, 1993, p. 10-36.

FAROCKI, Harun. **Schnittstelle** [instalação ou vídeo "single image"]. Junho, 1995. Disponível em: < <https://www.imdb.com/title/tt0269834/> > e < <https://www.youtube.com/watch?v=OrvISbRiSUw> > Acessos: 25 outubro 2014; 18 outubro 2018.

FREUD, Sigmund. "The Uncanny". In: **The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII (1917-1919)**. UK: Random House. 2001[1919], p. 217-256.

FULLER, Jarrett. **Black Mirror and design fiction**. 2016. Disponível em < <http://jarrettfuller.tumblr.com/post/152070390277/black-mirror-and-design-fiction> > Acesso: 27 novembro 2016.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HASKIN, Pamela. "Saul, can you make me a title?: interview with Saul Bass". **Film Quarterly**, 1996, 50(1), p. 10-17. Disponível em: < <http://fq.ucpress.edu/content/50/1/10> > Acesso: 17 abril 2017.

ouvirouver ■ Uberlândia v. 14 n. 2 p. 340-360 jul. | dez. 2018

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. **Contos fantásticos: o vaso de ouro, os autômatos, o homem da areia**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

LIEBMAN, Stuart. **Paul Sharits: filmmakers filming**. Monografia – Film In The Cities and Walker Art Center: Minnesota State, 1981. Disponível em: < [http://www.vasulka.org/archive/4-20b/Sharits\(3005\).pdf](http://www.vasulka.org/archive/4-20b/Sharits(3005).pdf) > Acesso: 18 outubro 2018.

MANOVICH, Lev. **Software Takes Command**. New York: Bloomsbury Academic, 2013.

MANOVICH, Lev. **Software Takes Command**. 2008. Disponível em: < http://softwarestudies.com/softbook/manovich_softbook_11_20_2008.pdf > Acesso: 26 fevereiro 2018.

MANOVICH, Lev. "After Effects, or Velvet Revolution". **Artifact**, Volume I, Issue 2, 2007, p. 67-75. Disponível em: < <https://scholarworks.iu.edu/journals-old/index.php/artifact/article/view/1357> > Acesso: 15 dezembro 2016.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Cambridge: MIT Press, 2001.

359 ■

MCLAREN, Norman; BATCHELOR, Lorne; PETER, Dom. **The pen percussion: an introduction to the hand-drawn sounds of Norman McLaren**. Montreal: National Film Board [NFB] of Canada, 1951. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=Q0vgZv_JWfM > ou < <https://www.nfb.ca/directors/norman-mclaren/> > Acessos: 22 setembro 2008; 16 outubro 2018.

MICHAUD, Phillipe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MICHAUD, Phillipe-Alain. **Filme: por uma teoria expandida do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MORADI, Irman. **Glitch Aesthetics**. Monografia (Bacharelado) – School of Design Technology (Department of Architecture), Huddersfield, 2004. Disponível em: < <http://www.ocularism.org> > ou < <http://www.organised.info/wp-content/uploads/2016/08/Moradi-Iman-2004-Glitch-Aesthetics.pdf> > Acessos: 23 janeiro 2015; 18 outubro 2018.

NOVA, Leocádio. **A dramaturgia da forma das trucagens eletrônicas digitais em Peter Greenaway**. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes USP, São Paulo, 2009.

REDFEN, Nick. "Exploratory data analysis and film form: The editing structure of slasher films". **Post Script: Essays in Film and the Humanities**, verão de 2015, Vol.34, N.2-3, p. 71-83. Disponível em < <https://nickredfern.wordpress.com/> > Acesso: 06 dezembro 2016.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

STEVEN, Rachael. **Black Mirror production designer Joel Collins on bringing Charlie Brooker's dystopian visions to life: an interview**. 2016. Disponível em < <https://www.creativereview.co.uk/designing->

black-mirror-interview-production-designer-joel-collins/ > Acesso: 27 novembro 2016.

SMITH, William. "A concrete experience of nothing: Paul Sharits's flicker films". RES: **Anthropology and Aesthetics**. Spring - Autumn, 2009; No. 55/56 , pp. 279-2932009. Disponível em: < <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/RESvn1ms25608849?journalCode=res> > Acesso: 18 outubro 2018.

SPIELMANN, Yvonne. "Conceptual synchronicity: intermedial encounters between film, video and computer". **Aniki**, vol. 2, n. 1, 2015, p. 8-20. Disponível em: < <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/125/pdf> > Acesso: 27 dezembro 2015.

SZAFIR, Milena. **Retóricas Audiovisuais 2.1: ensino e aprendizagem compartilhada: passado, presente, futuro: ou uma arqueologia-cartografia da montagem**. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes USP, São Paulo, 2015.

SZAFIR, Milena. "Montagens audiovisuais extra-apropriação: por uma pedagogia do filme-ensaio na cultura digital". In: Brandão, Alessandra; Sousa, Ramayana (org.) **A Sobrevivência das Imagens**. Campinas: Papyrus, 2015.

■ 360

SZAFIR, Milena. **Retóricas Audiovisuais e o filme Tropa de Elite na cultura em rede**. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicações e Artes USP, São Paulo, 2010.

WEES, William. **Recycled images: the art and politics of found footage films**. New York: Anthology Film Archives, 1993.

YATES, Francis. **A Arte da Memória**. São Paulo: Ed. Unicamp, 2007.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. 1970. Disponível em: < http://www.ubu.com/historical/youngblood/expanded_cinema.pdf > Acesso: 10 setembro 2012.

Recebido em 29/10/2018 - Aprovado em 15/11/2018

Como citar :

SZAFIR, M. Composição: Ensaio em 03 Movimentos. *ouvirOUver*. Uberlândia, v.14,n.2, p.340-360, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouer>; DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-7>



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Images 3D artistiques : bio-morphismes et matières organiques

ANNE-SARAH LE MEUR

■ 362

Anne-Sarah Le Meur est Docteure en Esthétique, Sciences et Technologie des Arts. Elle a soutenu en 1999 une thèse de doctorat intitulée *Création artistique en image de synthèse : expression de la corporéité*, à l'Université Paris 8 – Vincennes à Saint-Denis sous la direction du Professeur Edmond Couchot. Ses recherches concernent l'influence, manifestée dans les œuvres, du processus informatique sur l'imaginaire, et notamment la transformation éventuelle du rapport au corps. asleueur@univ-paris1.fr

AFILIAÇÃO: Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France.

■ RÉSUMÉ

Après un panorama de l'image 3D actuelle, principalement figurative, montrée maintenant dans de grandes institutions artistiques internationale, Anne-Sarah Le Meur (artiste-chercheure) se focalise sur celle présentant des qualités plus abstraites. A travers trois grandes parties, elle aborde les diverses esthétiques qui jalonnent l'histoire de l'image 3D artistique biomorphique, tout en essayant de comprendre leurs fondements techniques ou imaginaires. En première partie, elle expose comment la logique informatique, notamment par la procédure, a pu influencer et inspirer certains artistes (Yoichiro Kawaguchi, William Latham, Michel Bret), pionniers de la première heure, qui, en l'absence de tout logiciel, s'approprièrent mieux l'outil, son langage, ses procédés. Par la suite, des logiciels naissant, d'autres artistes (Char Davies, Jennifer Steinkamp) ont commencé à créer des formes moins liées dans leur morphogenèse aux mathématiques, orientées davantage vers des éléments naturels, présents dans notre monde : des arbres, des fleurs, des personnages. Enfin, arrivent des artistes (Lise-Hélène Larin, Robert Seidel, l'auteur elle-même et Sara Ludy) qui ne reproduisent pas d'objets préexistants ou figuratifs, ou alors qui proposent l'entrée dans un autre monde, animant des matières fragmentées, texturées ou inédites. Certaines de ces œuvres, totalement abstraites, deviennent de la pure couleur en mouvement, où, malgré le challenge de travailler avec des technologies rationnelles, la sensation colorée, portée par des matières et des formes rondes et organiques, biomorphiques, s'avère être un moteur fondamental pour la création plastique.

363 ■

■ MOTS-CLÉS

Art numérique, image 3D, bio-morphisme, matière numérique, procédure.

■ RESUMO

Depois de um panorama atual de imagens 3D, principalmente figurativas, mostradas nas principais instituições internacionais de arte, Anne-Sarah Le Meur (artista-pesquisadora) se concentra sobre as qualidades mais abstratas das imagens de síntese. Por meio de três grandes partes, ela aborda as diversas estéticas que marcam a história da imagem artística biomórfica 3D, tentando entender suas bases técnicas ou imaginárias. Na primeira parte, ela explica como a lógica computacional e procedimento de dados podem influenciar e inspirar alguns artistas pioneiros (Yoichiro Kawaguchi, William Latham e Michel Bret), que na ausência de softwares, se apropriam das linguagens de programação e de seus procedimentos. Posteriormente, os softwares nascem e outros artistas (Char Davies, Jennifer Steinkamp) começaram a criar formas menos relacionadas com a morfogênese matemática, orientadas mais para elementos naturais do nosso mundo: árvores, flores, personagens. Finalmente, chegam os artistas (Lise-Hélène Larin, Robert Seidel, Anne-Sarah Le Meur e Sara Ludy) que não reproduzem objetos preexistentes ou figurativos, mas que propõem a entrada em outros mundos, animados por matérias fragmentadas, texturizadas ou inéditas. Algumas dessas obras, totalmente abstratas, tornam-se cores puras em movimento, e, apesar do desafio de trabalhar com tecnologias racionais, a sensação colorida, provocada pelos materiais e pelas formas arredondadas e biomórficas, acaba sendo um motor fundamental para a criação plásticas.

■ PALAVRAS-CHAVE

Abraham Palatnik, arte cinética, visita no ateliê, matéria numérica, processamento.

Ce texte fait suite à une conférence-projection réalisée au Museu Universitário de Arte MUnA, Uberlândia, Brésil, en mai 2018. Mes sincères remerciements vont à Nikoleta Kerinska pour l'organisation de cette soirée, accompagnant une exposition de mon travail.

Depuis le milieu des années 2000, on assiste à l'arrivée de l'image de synthèse 3D¹ sur la scène artistique internationale. En tant qu'artiste et enseignante-chercheure, pratiquant cette technique depuis les années 90, et me sentant moi-même particulièrement marginale dans le milieu de l'art contemporain, je suis toujours avide de voir ce qui émerge dans ce domaine. Ces nouvelles démarches développent une esthétique figurative plus fréquemment qu'aux épiques débuts de l'usage de cette technologie, lorsque aucun logiciel n'existait, et que les artistes devaient tout faire tout seul sur le plan technique. Sans compter qu'exposer de telles images s'avérait très difficile². Ce renouveau m'a donné envie de chercher à classifier quelques grands types d'images 3D. Cette technologie de création étant fondée sur la géométrie, la plupart des œuvres conventionnelles, « non artistiques », sont assez grossières ou rudimentaires du point de vue de la forme. De plus, les technologies numériques sont souvent considérées être sans matière tangible, sans élément tactile, comme « immatérielles ». Je me suis donc demandé, à la suite de mes anciennes recherches³, et forte de ces deux axes de questionnement (relation à la géométrie et relation à la matière), quelles étaient les œuvres qui exploraient ou tentaient de dépasser la géométrie et la matière ou les matières. J'espérais ainsi réunir des œuvres singulières, attestant d'un engagement de l'auteur vis à vis de cette technologie de création relativement jeune, et de ses potentiels plastiques, non seulement dans une réalisation mais dans une série d'œuvres.

■ 364

En introduction, je vous présenterai différents travaux qui participent de cette récente esthétique figurative, plus ou moins réaliste, et m'interrogerai sur ce renouveau. Puis, dans le développement, j'étudierai au contraire des démarches d'images 3D moins figuratives, où des œuvres pionnières seront mises en dialogue avec des œuvres plus récentes, selon une progression attentive aux formes organiques, leurs effets de matière et de mouvement. Mon plan se décomposera en 3 temps : démarches procédurales, formes organiques semi-figuratives, et abstraction biomorphique. Dans chaque partie, je présenterai les artistes et l'œuvre retenue, et conclurai ponctuellement avec une ou des réalisations dont l'esthétique s'avère être au croisement de deux catégories.

Cette étude n'est bien sûr pas exhaustive : nous ne prétendons pas connaître toutes les œuvres existantes, anciennes ou actuelles. Nous avons également choisi de ne retenir, sauf exception, que des artistes engagés de manière régulière dans la prati-

¹ Je parlerai ici exclusivement de l'image 3D programmée selon 3 axes (x,y,z) et non pas de l'image anaglyphe ou stéréoscopique, appelée aussi parfois 3D, où chaque œil perçoit une vue (filmée ou générée par informatique) différente, permettant ainsi au cerveau de recréer un espace tridimensionnel.

² En France, chacune sous le commissariat de Jean-Louis Boissier, Université Paris 8, la biennale Artifice (1990 – 1996) ou la Revue virtuelle (1992 – 1996) au Centre Pompidou ont été des moments rares de présentation de telles démarches.

³ Voir quelques articles en ligne, ou mon doctorat « Création artistique en image 3D : expression de la corporéité », 1999, Université Paris 8, inédit.

que 3D. Nous sommes heureux de pouvoir y défendre des œuvres parfois peu connues, et notamment celles de femmes, dans un milieu technologique souvent très masculin.

Dans un premier temps, intéressons-nous à l'émergence actuelle de l'image 3D artistique, notamment sous sa forme figurative.

Années 2000 : renouveau de l'image 3D artistique et figuration

En 2007, Yves Netzhammer (1970, Suisse) expose à la Biennale de Venise dans le pavillon suisse. C'est sans doute la première fois qu'un artiste réalisant des œuvres en 3D est montré à ce niveau institutionnel international. Ses images sont singulières : un ou des personnages stylisés, sorte de mannequins roses-beiges, au visage sans trait, souvent identiques, adoptent des comportements relativement énigmatiques, assez lents. L'espace, souvent formé d'un fond gris ou monochrome, est épuré, minimaliste, presque graphique ; les corps, fréquemment nus, s'en détachent d'autant mieux. Parfois, des jeux d'échelle et des mouvements de caméra permettent des passages d'un espace à un autre, d'une séquence narrative à une autre. La bande sonore est en général sobre, construite sur des silences et des sons un peu stridents. La démarche d'Yves Netzhammer s'enrichit d'une pratique hybride où se mêlent objets sculpturaux, graphismes muraux et écrans diffusant ses animations en des installations d'assez grande envergure. Ses œuvres remontent à la fin des années 90 et sont montrées régulièrement en galerie et en institution.

365 ■

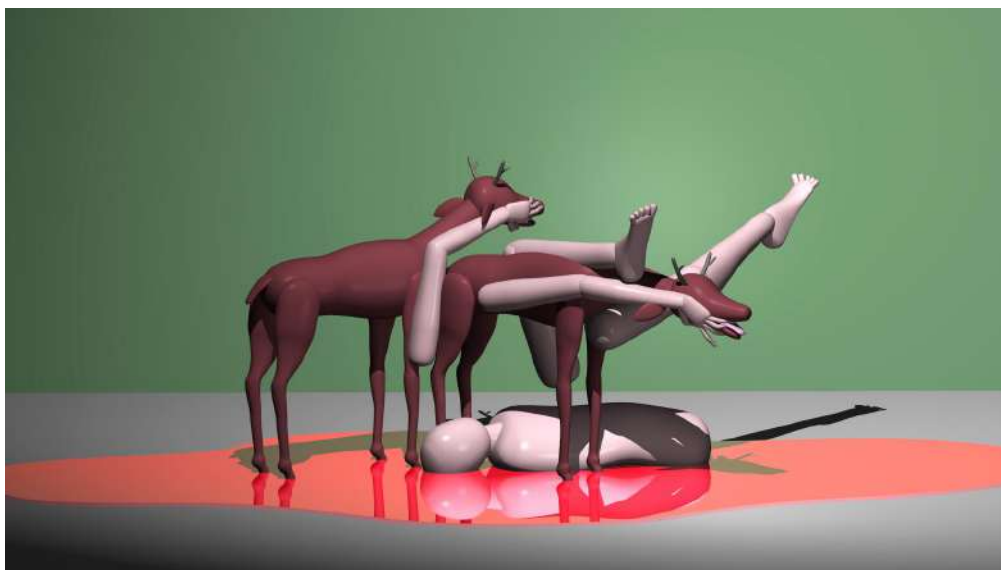


Figure 1 : Yves Netzhammer, image tirée de *Selbstgespräche nähern sich wie scheue Rehe*, 2016, animation, 18.20 min, montrée au LWL Museum für Kunst und Kultur Münster, Allemagne.

Si j'ai été un peu étonnée, et heureuse, de découvrir que l'image 3D faisait son che-

min jusqu'à la Biennale de Venise, c'est seulement avec le travail de l'artiste Chinois Miao Xiaochun que j'ai eu un déclic, une prise de conscience. Un Chinois se mettait à faire de la 3D et ses œuvres arrivaient jusqu'à nous, en Europe. La 3D recommençait donc à être explorée, utilisée par des artistes, vivant dans diverses régions du monde.

Plus âgé que Yves Netzhammer, Miao Xiaochun (1964, Chine) crée des animations 3D depuis le milieu des années 2000. L'artiste a d'abord eu une carrière de peintre pendant plus de dix ans, puis, à la fin des années 90, suite à des études en Allemagne, sa pratique aborde la photographie en des thèmes divers tels la ville. Il produit par la suite des animations 3D et des images fixes ou « tableaux », réalisés en partie par ordinateur puis peints à la main sur toile⁴. Ses compositions et thématiques sont issues de l'histoire de l'art occidentale (Bruegel, Raphaël). Le jugement dernier dans le cyberspace (2005) met en scène des masses de personnages stylisés, nus, gris, se déplacent dans les airs. Remarquons que, comme chez Netzhammer, les corps sont identiques. Ressemblance ou identité de corps sont fréquentes en image 3D : le numérique permet en effet de démultiplier une forme (copie identique) et de l'utiliser dans des situations variées sans avoir à le recréer.

■ 366

On peut s'interroger sur les raisons qui ont amené Miao Xiaochun à choisir des thèmes et des titres se référant à la peinture occidentale, parfois issus de la Renaissance. Est-ce parce que cette peinture reste un modèle, pour un peintre chinois, ou, peut-être, pour tout peintre ? Mais, en même temps, ses réalisations ne sont pas des copies de peintures simplement mises en mouvement, l'artiste traite ces thèmes différemment, il grise notamment les volumes. Est-ce un parti pris stratégique, permettant d'infiltrer plus rapidement le marché de l'art occidental ? Il semble que ce soit plus complexe, cette confrontation à la peinture de la Renaissance devenant proposition subjective et critique, à inverser ponctuellement le point de vue⁵, confrontant notre époque actuelle à certaines représentations apocalyptiques.

Plus jeune et moins connu, citons le français Hugo Arcier (années 1980, France), dont certaines images sont assez saisissantes : un personnage gris (un autoportrait ?), montré en buste de profil, ne possède qu'un demi-corps ou demi-enveloppe, laissant apparaître le creux de son corps. Ailleurs (Dégénérescence II, 2007), les facettes ou polygones qui composent le personnage (comme pour tout volume 3D), grossières, sont apparentes, et structurent autrement un volume, contribuant au tragique de la bouche ouverte comme criant.

Dans cette catégorie de personnages 3D stylisés, nous avons découvert très récemment, en juin 2017, à Moma-PS1, New York, une œuvre de Ian Cheng (1984, USA), Emissaries trilogy (2015 – 2017), exposée superbement en trois salles successives se répondant, selon des projections de tailles et formats divers, l'un quasi-carré. S'y organise ou s'y désorganise un monde où des animaux, des personnages, sorte de lutins, et parfois des plantes ou des objets s'animent, caracolent de

⁴ <http://www.miaoxiaochun.com/Texts.asp?language=en> consulté le 16.10.2018

⁵ <http://www.miaoxiaochun.com/Texts.asp?language=en&id=19> consulté le 16.10.2018

concert, parfois éclatent ou brûlent. La lumière changeante (orangée, bleue...), et l'espace parcouru par la caméra ou par les personnages, y jouent un rôle tout particulier où chaque entité varie progressivement et où les éléments, matériels et cosmiques, participent d'une danse globale, presque un rituel, tant parfois les mouvements ou les causalités paraissent joliment étranges. L'esthétique ne cherche pas à effacer les bugs ou erreurs d'affichage : des facettes sautent parfois, des hachures émergent. Ailleurs, c'est une poésie de la brume étagée (réminiscence d'une tradition artistique asiatique ?) qui se mêle à un sobre rendu 3D façon « Gouraud »⁶, un lissage des couleurs assez plat, élémentaire, estompant la présence des facettes, aspect que peu d'artistes ont exploré ainsi jusqu'alors. Ces divers choix plastiques donnent à l'ensemble une forte présence. Le deuxième point singulier, et remarquable, dans les animations de Ian Cheng est qu'elles changent indéfiniment. En effet, les ordinateurs actuels étant très rapides, on peut générer et afficher immédiatement, en « temps réel », au moment où on les voit, des transformations d'aspect ou de scénario. Et c'est ce que fait cet artiste. Ainsi, par un jeu sur les paramètres, formes, éclairages, points de vue ou positions évoluent sans cesse, progressivement. C'est la grande richesse des œuvres en temps réel, mais cela demande un savoir faire informatique conséquent (Ian Cheng a suivi un double cursus à l'Université de Berkeley en sciences cognitives et arts plastiques) ou d'avoir le budget pour travailler en équipe.

Notre panorama d'œuvres émergentes en image 3D contient une démarche se libérant exceptionnellement des personnages, pour s'intéresser à des thématiques industrielles. D'un aspect froid hypnotique, hyperréaliste, les œuvres de John Gerrard (1974, Irlande) montrent des bâtiments industriels dans des paysages souvent vides et désertés, aux camaïeux gris-marron fleurant avec un ciel bleu. La caméra procède selon de longs travellings latéraux, alors que peuvent apparaître puis disparaître des camions ou autres « machines » en mouvement. Comme celles de Ian Cheng, ces réalisations sont en temps réel, et manifestent, très lentement, des variations infimes, fascinantes, pour qui prend le temps de les regarder longuement. Alors que Ian Cheng crée visiblement « in vivo », dans le logiciel et avec son esthétique, John Gerrard, lui, part du réel, collecte des milliers de photographies du lieu qui l'intéresse, puis reconstitue, via un logiciel de jeu vidéo ou gaming⁷, le bâtiment en question, dans un style hybride photographique-3D. L'artiste travaille en équipe, et ses œuvres sont exposées dans de grandes institutions comme la Tate Modern.

Après cette parenthèse autour d'images sans « bonhommes », revenons aux personnages. La plus jeune de nos « trouvailles » s'appelle Avery K. Singer (1987, USA), découverte l'hiver 2017 – 2018 au Palais de Tokyo, à Paris. Elle a déjà bénéficié en 2016 d'une exposition personnelle au Stedelijk Museum, Amsterdam. L'artiste conçoit, crée en 3D, puis peint à l'aérographe ses toiles, d'assez grand format, les modifiant, les enrichissant selon ses idées. Ses œuvres, aux teintes généralement blanches-beiges-grises-noires, aux forts contrastes, représentent des personnages

⁶ Henri Gouraud, informaticien des années 70 – 80, a développé un calcul de surface encore utilisé de nos jours.

⁷ <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gerrard-sow-farm-near-libbey-oklahoma-2009-t14279> consulté le 29 septembre 2018.

stylisés, comme façonnés avec des liteaux de bois, dans des situations plutôt quotidiennes ou banales, mais environnés d'un bric-à-brac d'objets, avec parfois des références au cinéma. Le père d'Avery K. Singer était projectionniste au Moma, ce qui explique sans doute la présence d'images dans ses « images ». Les compositions sont parsemées de jeux d'ombre et de lumière, et d'ambivalences spatiales très stimulantes pour le regard.

Écrivant cet article, nous réalisons que plusieurs des exemples cités font le choix de réduire la gamme de couleur. Miao Xiaochun et Hugo Arcier optent pour le gris, John Gerrard pour des tons ternes (rehaussés par le bleu du ciel), Avery K. Singer pour du beige. La palette auparavant très colorée (cf. infra) change, les artistes font des choix plus précis, plus personnels peut-être.

L'image de synthèse 3D infiltre si bien la société occidentale actuelle que des artistes d'autres champs en reprennent l'esthétique. Le sculpteur Xavier Veilhan (1963, France) a ainsi réalisé, depuis 2004⁸, à partir de scans 3D de personnes ou animaux existants, plusieurs sculptures monochromes facettées, installées parfois dans l'espace public. Dans le champ de la vidéo, Saskia Olde Wolbers (1971, Pays-Bas), dont les œuvres sont régulièrement montrées dans institutions et galeries, crée, quant à elle, des œuvres selon une autre qualité de l'image 3D, moins connue peut-être, mais plus subtile : son aspect potentiellement « mou », indéfiniment malléable. Les maquettes physiques qu'elle construit puis qu'elle filme, parfois en submersion, acquièrent une matière étrange, élastique, flasque, liquide, proche d'un imaginaire surréaliste (notamment Placebo, 2002) qui n'a rien à envier à certaines œuvres 3D⁹.

Si, pendant les années 2000, la démocratisation de l'informatique, l'évolution des ordinateurs et des logiciels (propriétaires et libres), de plus en plus accessibles et « faciles » d'apprentissage, ont permis à davantage d'artistes de créer en numérique et notamment en 3D, comment expliquer qu'ils s'intéressent essentiellement à la figuration ? On pourrait penser que d'autres technologies, comme le cinéma, la vidéo et la photographie, correspondraient davantage à ces désirs figuratifs, dans la mesure où les appareils eux-mêmes sont faits pour reproduire de façon « réaliste » la réalité, et notamment les corps. En image de synthèse, au contraire, il faut créer, « modéliser » le volume, jusque dans ses détails. Pour cela, diverses méthodes existent, soit en partant de formes géométriques élémentaires, dites primitives, qu'on déforme progressivement par opération géométrique, jusqu'à la ressemblance avec le volume souhaité, soit en « tirant », à la souris, sur les points, de façon intuitive (logiciels plus récents). Modéliser est une étape technique qui requiert capacité d'orientation spatiale, minutie et rigueur, et reste peu valorisante pour des plasticiens désireux d'être dans la couleur. En fait, depuis quelques années, il est possible d'acheter des modèles tout faits. Des bases de données de modèles permettent, moyennant monnaie bien sûr, de se passer de cette étape laborieuse et lente. De

⁸ <https://www.lequotidiendelart.com/articles/4166-l-artiste-xavier-veilhan-attaque-richard-orlinski-pour-parasitisme.html> consulté le 29 septembre 2018

⁹ Notre étude de doctorat possède une catégorie d'espaces mous, avec notamment Limbes de Bériou, 1995.

plus, les techniques d'animation se sont diversifiées et les animations de marche ou déplacement d'être humain, via des « squelettes », sont plus fluides et réalistes. Mais, en art, le réalisme n'est pas forcément la plus intéressante des options.

Soulignons la diversité de ces démarches, les styles, réalistes ou non, surréalistes ou non, et rappelons que ces artistes, pour la plupart, exposent depuis plusieurs années dans des galeries d'art et diverses institutions internationales de renom, qui les incluent aussi parfois dans leur collection. La société s'ouvre progressivement à ces nouveaux processus de création, et ce, malgré les questions de pérennité des machines et donc des œuvres, notamment temps réel, que cela peut poser.

Abordons maintenant la partie principale de notre étude : les œuvres biomorphiques, réparties en trois parties successives.

Œuvres procédurales

Dans la période originelle de création d'images 3D, aucun logiciel 3D n'existait. Les artistes utilisant l'ordinateur devaient eux-mêmes construire leurs images, et donc les programmer dans le langage de la machine, utilisant fonctions et paramètres numériques. Cette contrainte leur a simultanément permis d'acquérir une connaissance plus intime des processus et logiques informatiques. La procédure est un concept important en informatique : une règle décrit les étapes à suivre par le programme pour engendrer une forme ou un mouvement, ou même une image. Les créations ont alors été imprégnées par cette possibilité de logique automatique de génération, appelée par la suite générative, selon un langage formel en partie visible, nourri de géométrie et de mathématique, parfois mêlé à un imaginaire biologique.

369 ■

Yoichiro Kawaguchi (1952, Japon) est un des grands artistes pionniers en image 3D. Il commence à créer en 3D dès la fin des années 70 et a été primé régulièrement dans des salons internationaux, et notamment au Siggraph (fondé en 1974). Ses animations (notamment Embryo, 1988, Eggy, 1990) sont remarquables par leur fluidité et souplesse, tant dans la forme que dans le mouvement, exceptionnelles à l'époque, ainsi que par leurs coloris chamarrés. L'artiste utilise la technique japonaise des méta-balles (sphères sous-jacentes à la surface qui les recouvre) liée à une morphogenèse fractale¹⁰, d'induction progressive des formes, selon une procédure automatique. L'influence de son enfance au bord de la mer se perçoit au travers d'éléments sous-marins, sortes d'algues ou mixtes d'animaux étranges. Il continue actuellement à créer, propose parfois des spectacles interactifs, et plus récemment des sculptures monumentales, toujours très colorées mais inertes (Centre des arts, Enghien-les-Bains, 2018).

Légèrement plus jeune, William Latham (1961, Royaume Unis) réalise aussi des œuvres procédurales, où des formes élémentaires (sphères, anneaux...) composent des lianes ou cordes, de volume parfois croissant. On peut lire dans ses volumes complexes les éléments de construction, et les répétitions multiples que le program-

¹⁰ Le fractal est une forme dont la structure « s'auto-reproduit », à l'image de la fougère, dont les petites feuilles reprennent la structure globale de la tige principale.

me a effectuées. Notons que William Latham, alors étudiant en art passionné par les musées d'histoire naturelle, a passé de nombreuses heures à dessiner d'après les squelettes. Il s'associe avec Stephen Todd (informaticien) pour réaliser un logiciel de création de forme, Mutator, intégrant des paramètres de mutation¹¹. Après une première carrière artistiques dans les années 90, il passe quelques années à commercialiser ce logiciel et à travailler dans les effets spéciaux, puis revient sur la scène artistiques dans les années 2010.



Figure 2 : Yoichiro Kawaguchi, Morphogenesis, animation 3D, 1984, Japon.

Michel Bret (1941, France), troisième grand pionnier de l'image 3D artistique, délaisse la peinture après avoir rencontré le groupe Art et Informatique de l'Université Vincennes (cf. infra). Il commence alors à élaborer son propre logiciel¹², œuvre fleuve qu'il continue aujourd'hui. Automappe, 1988, propose, non pas la création d'une forme par procédure, mais la mise en abîme de l'image elle-même (l'image est texturée ou « mappée » sur ou dans elle-même). Ainsi le héros de l'animation, un animal oiseau-vélo, se réfléchit, comme en un miroir, dans plusieurs zones de l'espace, et joue avec son reflet déformé en mouvement. Parfois, le reflet se démultiplie sur chaque facette. L'informatique rend simples (pour qui y arrive) et automatisables ces motifs multiples, éventuellement en mouvement, prélevés et mappés à chaque image calculée. Le personnage central, l'animal-vélo, dont la forme n'est pas construite de façon procédurale, place cette œuvre à mi-chemin d'un imaginaire figuratif et procédural.

¹¹ <http://imal.org/fr/activity/mutator-1-2-evolutionary-art> consulté le 10 octobre 2018.

¹² Il a été plusieurs décennies durant enseignant et chercheur à l'Université Paris 8 (équipe d'Edmond Couchot, Hervé Huitric, etc.). J'ai moi-même bénéficié de son enseignement et ai commencé mes créations avec son logiciel, Anyflo.



Figure 3 : Michel Bret, images tirées de Automappe, animation 3D, 1988, France

Si Latham crée des images quelques fois aux teintes beiges (A sequence from the evolution of form, 1990), ces trois artistes choisissent souvent des couleurs très intenses, réunies dans des compositions chamarrées, parfois même surchargées. Une sorte de baroque numérique ?

Formes organiques figuratives

371 ■

Une fois la première étape des grands pionniers passée, fin des années 80 et début des années 90, des logiciels ont commencé à apparaître (notamment Softimage au Canada), et avec eux d'autres artistes ont émergé. Progressivement, une population plus large a eu accès à cette modalité de création, mais cela restait encore des spécialistes, souvent introduits dans le milieu, car les machines demeuraient encore très chères. La puissance des calculs évoluant, les images sont devenues moins schématiques, moins géométriquement basiques : sont apparues des formes souples, mieux définies, et moins abstraites, là encore souvent inspirées de la nature.

Char Davies (1954, Canada), initialement peintre, rejoint au milieu des années 80 la société Softimage qui développe le logiciel 3D éponyme. Ses peintures présentent des effets de transparence et de textures lumineuses qui rappellent celles ensuite obtenues avec le logiciel. Elle fera développer une interface (sorte de harnais accroché sur le torse) afin de capturer les paramètres de respiration et d'orientation du participant, lui permettant de se déplacer dans un paysage, sorte de forêt, qu'il perçoit à travers un casque d'immersion. Au milieu des années 90, ce travail est exceptionnel par le nombre de difficultés qu'il réunit et qu'il résout. De plus, les images réalisées, même si elles sont peu colorées en comparaison de celles des artistes cités auparavant, possèdent des propriétés plastiques ou picturales et une douceur inédites à l'époque. Enfin, elles sont calculées en temps réel (24 images par seconde), un challenge technologique que ne relevaient pas celles de ses prédécesseurs. Char Davies réalisera 2 œuvres notables, Osmose (1995) et Ephémère (1998), qui feront le tour du monde. Puis, même si elle continue à donner des conférences au niveau international jusque 2008, il semble qu'elle ne crée pas de nouvelles pièces immersives, mais s'occupe plutôt d'un logiciel en corrélation et de la préservation d'une forêt¹³.

¹³ <http://www.immersence.com/> consulté le 13.10. 2018.

S'il n'est pas rare qu'un artiste fasse de courtes incursions dans une technologie, on peut se demander pourquoi Char Davies, ayant atteint un tel niveau de perfectionnement et de notoriété, ait souhaité s'arrêter. Est-ce parce que la création en image 3D, étant très abstraite ou mentale, requière une grande concentration et opiniâtreté, et par conséquent épuise corps et esprit ?



■ 372

Figure 4 : Jennifer Steinkamp, Dervish, installation exposée lors de la 11e biennale Internationale du Caire, Égypte, Décembre 2008 - Février 2009, photographie de John Houck. Courtesy Greengrassi London, Lehmann Maupin, New York et Hong Kong.

Une autre femme artiste, Jennifer Steinkamp (1958, USA), formée aux technologies de la vidéo et de l'animation, a quant à elle produit depuis la fin des années 1980 près d'une centaine de pièces . Certes, en image 3D, un même objet, une fois construit, peut être ré-utilisé dans diverses installations, sous divers habillages et en démultiplication. Il demeure qu'une adaptation reste un travail, et que rien n'est facile avec les technologies. S'intéressant aux questions d'architecture et de perception de l'espace, ses images sont souvent projetées de façon monumentale sur les murs d'institutions. Initialement basée sur des jeux visuels et optiques, son esthétique s'est progressivement focalisée sur des formes organiques figuratives : des arbres, des papillons puis des fleurs sont apparues. On pourrait croire que les thématiques de Jennifer Steinkamp sont à lire au premier degré, reflétant seulement la beauté de la nature. Il n'est en rien. Plusieurs de ses arbres animés sont des hommages à certains de ses anciens professeurs, inspirateurs de son parcours. Mais d'autres évoquent plus largement la recherche d'une spiritualité, notamment Dervish (2004 –

2005). Ailleurs, une installation réalisée en 2002, peu de temps après les attentats de septembre 2001, présentant une multitude de fleurs, en guirlandes colorées et verticales, ondulant sur un fond noir, s'intitule Jimmy Carter, grand pacifiste, et nous permet de comprendre que ces pièces, par delà leur beauté plastique (un peu gentille, presque innocente ?), leur performance technologique et leur impressionnante taille, sont de très pressants appels à la paix. Il est regrettable de les œuvres de Jennifer Steinkamp ne soient pas plus souvent montrées en France.

Dans notre catégorie d'œuvres figuratives organiques, nous avons choisi d'en insérer deux autres, qui, tout en étant figuratives, nous paraissent sous influence abstraite. Elles associent à plaisir des apparitions ou suggestions de formes à moitié reconnaissables, dans un ensemble plus complexe et plus ouvert en terme de signification.

Hervé Huitric (1941, France), Monique Nahas (1940), pionniers français et enseignants à Paris 8 dans la même équipe que Michel Bret (cf. supra), développent leur propre logiciel (Rodin) et réalisent, après quelques autres œuvres, Indo Dondaine, en 1992, avec et Marie-Hélène Tramus (1950, France). Le titre (Indo/Inde et dondaine/dondon, dodeline, etc.) annonce déjà leur sens de l'humour et de la dérision. Des têtes, superposées, alignées, aux traits estompés, et des bustes simplifiés, composent un portail. Celui-ci s'ouvre et nous entraîne dans une forêt de colonnes, de bustes, de lianes et de jambes emmêlées. L'orange et le jaune rivalisent, jouxtant parfois des zones plus vertes, roses ou plus sombres. Des reflets dorés parsèment les formes. Plusieurs vues se chevauchent parfois. Quelques symétries semblent organiser par en-dessous l'espace, sans que cela fasse système. Tout bouge et s'anime, tantôt par saccade, tantôt lentement, sur une musique elle-même dynamique, jamais illustrative. Dans Indo Dondaine, le mélange singulier de formes organiques abstraites et figuratives fonctionne à merveille. L'espace est enchanté, onirique et fascinant, tant par ses couleurs, ses formes et mouvements suggestifs : une certaine joie s'en dégage.

373 ■

Un autre exemple très intéressant de liaison entre formes figuratives et abstraites nous semble être Trilogie de Miguel Almiron¹⁴ (1965, Argentine), réalisé en 1998. Alors arrivé récemment en France, Miguel Almiron, ingénieur et peintre de formation, s'intéresse à la thématique du corps numérique. Trilogie, primée au salon français Imagina, à Monte-Carlo, en 2000, se présente en trois parties, liées formellement les unes aux autres. La première est gris clair, la seconde rouge intense, la troisième gris sombre, presque noir sur noir, avec des reflets lumineux. Chacune joue avec des formes organiques, souples, texturées (veinées ?) et comme métallisées, sphériques ou tubulaires, parfois tombant comme un liquide, parfois agitées comme des vers ou des boyaux, enlacées ou grouillantes, et de plus en plus ambiguës sexuellement : vulve féminine, testicules étirés ...? La pénombre, les mouvements et la liberté dans l'aspect de certains volumes plus complexes (sorte de fleur assez massive dans la séquence rouge) rendent difficile l'identification indubitable de ces organes. Des mots s'intercalent entre les parties, et la musique, plutôt abstraite, d'une composition dissociée du montage, accentue la dramatique ouverte des images.

¹⁴ Comme moi-même, mais à une période ultérieure, Miguel Almiron a étudié dans la section « Art et Technologies de l'Image » de Paris 8, avec ces enseignants, équipe dirigée par Edmond Couchot.

Si l'imaginaire de Huitric-Nahas-Tramus paraît être généralement lumineux, celui d'Almiron s'approche davantage de la mélancolie. Mais tous arrivent à créer un monde singulier et vivant avec cette technologie 3D, habituellement perçue, en raison de ses contraintes de rigueur, comme froide, ... ou refroidissante !?

Abordons maintenant la dernière partie de notre présentation : les œuvres 3D affirmant davantage leur esthétique abstraite.



Figure 5 : Miguel Almiron, image tirée de *Trilogie*, animation 3D, 1998, France.

Abstractions organiques, matières tactiles

Artiste multidisciplinaire, Lise-Hélène Larin (1944, Canada) réalise tant des dessins, sculptures, peintures, animations traditionnelles et 3D. Entre ses diverses réalisations et techniques circule son imaginaire organique de la matière et des formes naturelles. Dans *Eclat* (2004), tiré de la série

Painting by Numbers (2000 – 2006) réalisée avec Softimage (cf. supra), nous ne voyons que fragments de matière ou textures tramées en mouvement. Les éléments abstraits, de tailles diverses, sont assemblés comme des strates circulaires, les unes autour des autres, espacées, et percées, trouées, multipliant les transparences, laissant ainsi passer le regard dans la profondeur sans y rencontrer de limite. Les couleurs orangées, jaunes, beiges et roses, rougeoient souvent, mais parfois aussi s'assombrissent intensément, devenues alors opaques. Les mouvements des couches divergent, se contrecarrent, s'amuse dans une sorte de manège déréglé. Les

multiples points de vue superposés¹⁵ suggèrent des positions diverses (sommés-nous dans le manège ou à l'extérieur ?). Un angle de vue plongeant, assez dominant parmi les autres, doublé d'une musique faite de sons aériens variables, accentue une sensation de légère griserie. Ode à la matière éclatée ?

Oscillant dans l'image, une phrase, peu visible, s'affiche lentement « Ceci n'est pas un paysage ». Si on en croit un parallèle tentant avec un titre de Magritte Ceci n'est pas une pipe (1929), titre d'un tableau représentant une pipe, pouvons-nous en déduire que Lise-Hélène Larin perçoit son animation, non pas comme un paysage, mais bien comme la représentation d'un paysage ? Les formes abstraites correspondraient donc alors encore, pour l'artiste, à une forme de figuration ?

Plus jeune, Robert Seidel (1977, Allemagne) réalise des animations, installations et projections mêlant diverses techniques, dessins ou peintures scannés, retouches vidéo et image 3D. La réunion de plusieurs technologies en un seul travail sera sans doute une tendance forte dans les prochaines années, accessible pour les « technos-experts » ou en travail d'équipe. Si _Grau (2004) commence par un travelling latéral, en une séquence aux couleurs saturées, lumineuses, accumulant des surfaces transparentes mais grenues, certaines floues, d'autres surexposées, il se focalise ensuite quasi exclusivement sur les gris¹⁶ (émergent parfois du rose-violet superbement allié au gris sombre, ou un marron clair localisé) et leurs rapports au fond, blanc ou noir. Alors que le fond noir suggère une profondeur presque infinie, le fond blanc, quant à lui, tout en évoquant le support papier, possède la propriété d'aplatir l'image de façon assez singulière. Ces deux éléments expliquent sans doute pourquoi il est assez rarement utilisé en image 3D. Des volumes et textures plissés, froissés, ou des formes poilues (animales ?), aux mouvements flottants ou ondoyants, rencontrent parfois la sinuosité statique et sobre – d'autant souveraine – d'une ligne sombre, autre évocation du dessin. Selon les passages, l'économie de moyens le dispute à une explosion baroque de formes et volumes. Réalisé pendant son année de diplôme, _Grau manifeste une belle ambition et subtilité dans le traitement du montage et des effets visuels.

375 ■

Dans un style assez différent, épuré ou au contraire débordant (selon les périodes), moi-même, Anne-Sarah Le Meur¹⁷ (1968, France) réalise des images 3D, où la tridimensionnalité n'est pas ostensible. Dans mon premier travail, Aforme, Un peu de peau s'étale encore (1990), comme dans le projet commencé en 2000, Au creux de l'obscur, comportant plusieurs pièces et toujours actuel, je choisis d'utiliser une surface ouverte, un plan quasi rectangulaire. L'utilisation de cette forme simple offre d'éliminer l'étape de modélisation, tout en montrant totalement ce qui l'habille : textures denses ou clairsemées, taches de lumière colorée... Cette surface est aussi pour moi une évocation directe, un hommage, à la toile rectangulaire de la peinture. Étrangement, ces deux œuvres, à dix ans d'intervalle, se ressemblent : chacune possède un fond noir et un plan ondulant avec une forme sombre, – ombre, creux,

¹⁵ En raison de ces multiples strates de textures et des diverses transparences, certaines des images pouvaient prendre jusque plusieurs jours de calcul avant d'être achevées (échange avec l'artiste, janvier 2018). Rappelons qu'une seconde d'animation fluide requiert 24 images par seconde.

¹⁶ Grau signifie gris en allemand.

¹⁷ Depuis 2012, je suis représentée par la galerie Charlot, Paris - Tel Aviv, spécialisée en art numérique.

¹⁸ Pour plus d'information, voir les articles en ligne sur <http://asleumeur.free.fr>

ou trou ? –, placée plus ou moins en son centre. Animée principalement parallèlement à l'écran, cette surface concentre le regard. Les lents va-et-vient des lumières rondes suscitent une respiration plus calme chez le spectateur. Ses mouvements sinueux et presque alanguis, ses textures soyeuses ou fibreuses, l'estompage des teintes et les flous des halos lumineux, éveillent le sens tactile¹⁸ et un sentiment d'intimité.

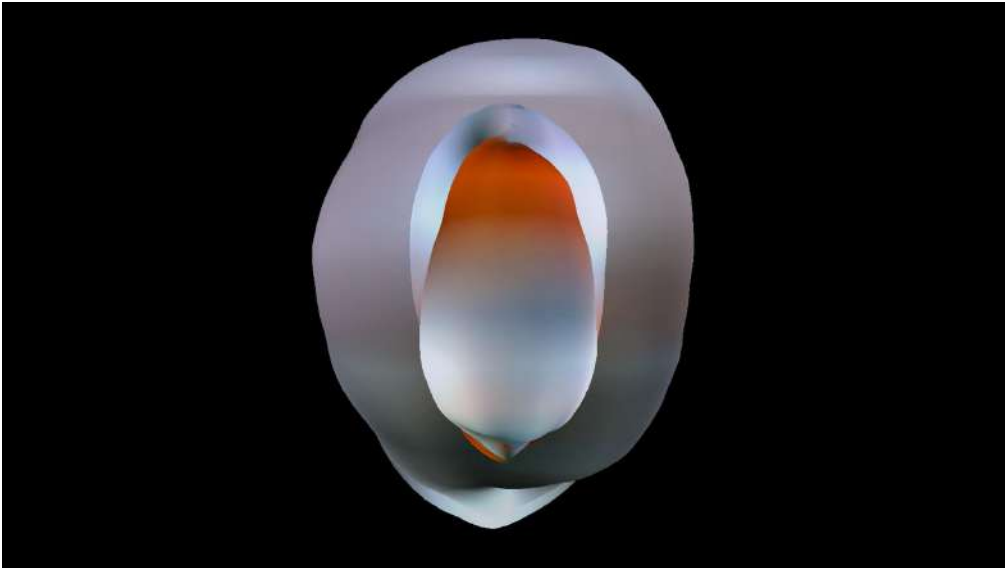


Figure 6 : Lise-Hélène Larin, image tirée de *Eclat* (2004), animation 3D, Canada.

En fin de partie, je présente un travail qui est pour moi exceptionnel, d'une part par ses qualités plastiques, et d'autre part par la proximité que je ressens avec mon travail. Sara Ludy (1980, USA) a grandi environnée de technologies, son travail polymorphe atteste de ses divers centres d'intérêt. Elle est représentée par la galerie pionnière d'arts numériques Biforms à New York. Nous nous intéressons à ses œuvres récentes. *Orb_10* et *Orb_11* (2015) représentant sur fond noir des formes ovoïdes, volumiques, et colorées. Le mouvement qui les anime chacune, similaire, réunit un roulement sur soi selon l'axe horizontal et une oscillation lente. Une sphère (parfois cabossée) est placée devant une amande, à la manière d'un œil ? Parfois ces volumes s'emboîtent, mais la transparence, faible mais variable, laisse aussi croire qu'ils sont l'un devant l'autre. S'interpénètrent-ils parfois ? On ne comprend pas – et c'est délicieux – si le mouvement se fait toujours dans le même sens, et si on voit par devant ou dedans. Un léger mal de mer émerge, énigmatique. Les surfaces sont extrêmement lisses et douces. Aux bords estompés, les couleurs, relativement saturées pourtant, se mêlent à des effets blancs de lumière, suggérant une matière nacrée, transparente, et mystérieusement diaphane.

Sara Ludy a repris quelques uns de ces effets visuels pour une performance d'une demi-heure, *Desert Rose* (2016), où les volumes, plus grands, peut-être plus nombreux, envahissent parfois l'écran. Les couleurs y sont plus tranchées, parfois plus sombres, les transparences passent, évoluent, et lient ainsi les formes les unes aux

autres. Le point de vue nous fait entrer dans ce « coquillage » tournant¹⁹. Si on peut peut-être regretter l'agressivité du clignotement de certaines surfaces situées en arrière plan, en contre-point avec la douceur générale, et la bande-sonore en nappes aériennes que je ne crois pas être nécessaire, c'est toujours un ravissement pour l'œil.



377 ■

Figure 7 : Sara Ludy, image tirée de Orb_8 (2014), animation 3D, USA.

Après un panorama de l'image 3D actuelle, principalement figurative, montrée de plus en plus dans de grandes institutions artistiques internationale, nous nous sommes focalisés sur celle présentant des qualités plus abstraites. A travers trois grandes parties, nous avons abordé les diverses esthétiques qui jalonnent l'histoire de l'image 3D artistique biomorphique. Nous avons d'abord vu comment la logique informatique, notamment par la procédure, a pu influencer et inspirer certains artistes, pionniers de la première heure, qui, en l'absence de tout logiciel, s'approprièrent mieux l'outil, son langage, ses procédés. Par la suite, des logiciels naissant, d'autres artistes ont commencé à créer des formes moins liées dans leur morphogenèse aux mathématiques, orientées davantage vers des éléments naturels, présents dans notre monde : des arbres, des fleurs, des personnages. Enfin, nous sommes arrivés à des œuvres qui ne reproduisaient pas d'objets préexistants ou figuratifs, ou alors qui proposaient l'entrée dans un autre monde, animant des matières fragmentées, texturées ou inédites. Certaines de ces œuvres, totalement abstraites, deviennent de la pure couleur en mouvement, où, malgré le challenge de travailler avec des technologies rationnelles, la sensation colorée, portée par des formes rondes et organiques, biomorphiques, s'avère être un moteur fondamental pour la création plastique.

¹⁹ Nous pourrions ici citer l'œuvre 3D, Baricentro Zero (2010), d'un de nos amis brésiliens, Douglas de Paula, présentant aussi un espace en spirale.

Recebido em 23/10/2018 - Aprovado em 17/11/2018

Pour citer cet article

LE MEUR, ANNE-SARAH Images 3D artistiques : bio-morphismes et matières organiques *ouvirOUver*; Uberlândia, v.14,n.2, p.362-378, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>;
DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-8>



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Médias localisés & mobilités partagées, création & activation dans trois dispositifs artistiques contemporains

BERNARD GUELTON

■ 380

Bernard Guelton développe des réalisations artistiques qui interrogent les contextes sociaux, architecturaux et urbains dans lesquels il intervient. La question des rapports entre architecture et fiction caractérise une partie de ses réalisations conçues pour des acteurs et des lieux à chaque fois particuliers. Les œuvres mobiles, les jeux urbains constituent de nouveaux développements qui croisent les travaux développés dans son équipe de recherche. Dans le cadre universitaire, il anime l'équipe Fictions & interactions (UMR ACTE 8218 Université Panthéon Sorbonne Paris 1).

Il est professeur à L'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, et dans ce cadre il anime l'équipe Fictions& Interactions.

Principaux ouvrages : 1- Digital Interfaces in Situations of Mobility: Cognitive, Artistic, and Game Devices, Editor, Common Ground Publishing, Chicago, USA, 2016, 2- Dispositifs artistiques et interactions situées, (Dir.) Presses Universitaires de Rennes, 2016, 3- Les figures de l'immersion, (Dir.) Presses Universitaires de Rennes, 2014, 4- Images et récits (Dir.) L'Harmattan, 2013, 5- Fiction et médias, intermédialités dans les fictions artistiques, (Dir.) Publications de la Sorbonne, 2011, 6- Les arts visuels, le web et la fiction, (Dir.) Publications de la Sorbonne, 2009, 7-Archifiction, Quelques rapports entre les arts visuels et la fiction, Publications de la Sorbonne, 2007, - L'exposition, interprétation et réinterprétation, L'Harmattan, 1998.

AFILIAÇÃO: Université Panthéon Sorbonne Paris 1. Paris , France.

■ RÉSUMÉ

Un nombre croissant de dispositifs artistiques, ludiques et fictionnels utilisent comme fondements la mobilité des personnes et leurs interactions par l'intermédiaire d'interfaces numériques. Dans ce contexte, les notions de médias situés et de mobilités partagées constituent deux déterminations essentielles qui sont complémentaires. Trois exemples de pratiques artistiques qui profitent de ces bouleversements très importants dans notre approche de la culture et des médias sont ici présentés.

■ MOTS-CLÉS

Médias localisés, mobilités partagées, dispositifs artistiques contemporains

■ ABSTRACT

A growing number of artistic, playful and fictional devices are based on users' mobility and on their interaction via digital interfaces. In this context, the notions of situated media and shared mobility are two complementary key points. Three examples of artistic practices that benefit from these very important substantial transformations in our cultural approach are presented here.

381 ■

■ KEYWORDS

Localized media, shared mobility, contemporary artistic devices

La mobilité des personnes, des informations, des objets, des réseaux et, consécutivement, des œuvres artistiques contemporaines évolue très rapidement¹. Les façons de concevoir et de vivre l'espace-temps et les rapports sociaux sont profondément et constamment modifiés (voir Vincent-Geslin et Ravalet, 2015). Dans ce contexte, les mobilités partagées deviennent particulièrement significatives et reçoivent une attention de plus en plus importante². Je propose d'aborder et de resserrer une première approche de ces mobilités partagées à partir d'une deuxième approche d'un développement très significatif de nos nouveaux rapports à l'espace et à la communauté qui sont les médias situés. Par la même occasion, je montrerai comment les médias situés sont au cœur du développement des mobilités partagées.

Médias situés

L'approche la plus générale de la notion de médias situés pourrait se résumer sous cette forme lapidaire : « Locative media is to bring context to information » (Tuters, 2012, p. xx 267-282). Plus précisément, cette première définition devrait être complétée par celle-ci : « We use the term situated media to refer to multimedia and hypermedia that are embedded in the user's surroundings³ 1 » (Guyen, Freiner et Oda, 2006, p. xx) 235-236. On pourra apprécier, à travers ces deux niveaux d'approche, une sorte d'histoire contemporaine des médias : 1) celle où, dans la diffusion traditionnelle de l'information de type mass média (radio, télévision), il est fait appel à un « correspondant » qui témoigne sur place d'un événement ; 2) dans le contexte d'un changement fondamental, celle où l'information multimédia ou hypermédia est incorporée et intégrée dans l'environnement du sujet. Dans ce contexte, les participants sont successivement ou simultanément récepteurs et émetteurs d'une information qui acquiert sa signification en fonction du lieu où elle est produite.

La forme la plus ancienne de mobilité partagée, constitutive du développement humain est très certainement la marche à plusieurs. On peut s'apercevoir qu'elle reste un mode très important dans nos expériences actuelles de la mobilité partagée. Il est également remarquable qu'avant même le développement des médias situés dans le contexte artistique, Marcher-crée⁴ a constitué un paradigme pour la création et la performance. Or, dans ce contexte, la mobilité expérimentée par

¹ Il s'agit d'une évolution accélérée qui se développe au moins à trois niveaux : celui des médias, celui des conceptions de l'œuvre d'art et celui des couplages avec certaines avancées technologiques. Ainsi, du point de vue des médias, aux médias traditionnels se sont ajoutés les pratiques de l'installation, des environnements multi-sensoriels, les pratiques en ligne et en réseaux. Du point de vue de la conception de l'œuvre d'art, à la dématérialisation de l'œuvre s'est ajoutée la perte de l'original (dans le domaine des arts visuels), la mise en question puis la disparition de l'auteur, l'œuvre participative et collaborative, le nomadisme, la mobilité. Du point de vue des couplages avec les technologies, aux transferts analogique-numérique, aux ressources logicielles se sont ajoutés les manipulations du vivant, du bio-art, du nano-art (...). C'est autant de domaines où les œuvres artistiques évoluent à grande vitesse depuis la fin des années soixante en Europe et aux États-Unis. Aucun ouvrage ne témoigne de l'ensemble de ces transformations. Permettez-moi ici de faire référence à certains ouvrages : pour la question des dispositifs artistiques, *Dispositifs artistiques et interactions situées*, aux Presses universitaires de Rennes (PUR), en 2016 (sous ma direction); pour la seule question des environnements multi-sensoriels, on pourra consulter *Figures de l'immersion*, aux PUR en 2014; un site riche en ressources pourra également être indiqué pour les liens et les évolutions de l'art contemporain avec les technologies, soit Leonardo, <https://www.leonardo.info/>, ou une liste très active pour les couplages arts-sciences-technologies à yasmin_announcements@estia.media.uoa.gr, ou encore, à Montréal, le site d'Hexagram, <http://hexagram.uqam.ca/>.

² Voir, par exemple, l'importance d'une communauté scientifique qui a pour objet d'étude les mobilités, comme Cosmobilities Network : Sharing Mobilities : New perspectives for societies on the move? (<http://www.cosmobilities.net/>).

³ On utilisera volontairement de façon indifférente les termes anglo-saxons de locative media et de situated media pour l'expression française de « médias situés ».

⁴ Pour reprendre le titre d'un ouvrage célèbre de Thierry Davila Marcher-Créer (2007), aux Éditions du regard.

l'artiste constitue plutôt une expérience individuelle qu'une expérience collective qui nécessite par la suite une documentation pour la partager.

Mobilités partagées

La situation est radicalement nouvelle lorsque la partition entre l'action de l'artiste et la documentation qui permet d'en rendre compte après coup pour un spectateur disparaît. Il ne s'agit plus d'un artiste et d'un spectateur, mais d'autant d'acteurs partageant un même espace-temps. De plus, l'utilisation de médias situés permet de faire de l'environnement propre à chacun un environnement commun, ouvert, redéfinissable et ré-actualisable en termes d'espaces physiques et virtuels. En tenant compte de ces différentes considérations, on propose de définir les « mobilités partagées » sous leurs aspects contemporains comme différentes formes de déplacements combinés, physiques et/ou virtuels, entre plusieurs personnes, dans un espace continu ou discontinu⁵.

Un nombre croissant de dispositifs artistiques, ludiques et fictionnels utilise comme fondements la mobilité des personnes et leurs interactions par l'intermédiaire d'interfaces numériques (Guelton, 2016, 2017). Dans ce contexte, on peut distinguer les dispositifs artistiques et ludiques « fixes » (installations, expositions) qui sollicitent la mobilité et les actions du sujet pour les activer et les dispositifs artistiques et ludiques « nomades » qui se déploient à l'échelle urbaine dans un territoire qui n'est que partiellement configuré. En effet, dans les jeux urbains, les jeux en réalités alternées ou les Location-Based Mobile Games (LBMGs) (de Souza e Silva et Sutko, 2009) l'espace dans lequel évoluent les joueurs ne possède pas de limites fixes déterminées à l'avance, mais va dépendre de la situation spatiale des joueurs, de leurs interactions, du scénario envisagé et des caractéristiques propres de l'espace urbain parcouru.

Dispositifs fixes ou embarqués : opérativité et performativité

Ces derniers dispositifs, pour lesquels la mobilité est constitutive, ont comme but d'être « opérables » et « reconfigurables ». L'opérativité, ou le « caractère d'une action ou série d'actions organisées en vue d'atteindre un but donné », se concentre sur l'utilisateur. Plutôt que la simple mise en scène ou mise en situation du dispositif artistique pour un spectateur, il s'agit désormais, dans un nombre important de situations artistiques contemporaines, de les rendre opérables pour un participant. Celui-ci, à travers ses actions, sa participation, son implication « performe », exécute, accomplit, joue le dispositif (Bianchini, 2012). En ce sens, un principe de performativité régit également de façon conséquente un grand nombre de dispositifs dans les pratiques contemporaines.

Questions

Fort de l'ébauche de ce contexte associant médias situés et mobilités partagées, opérativité et performativité dans les pratiques artistiques, on esquissera plusieurs questions : comment circonscrire et mieux définir les médias situés et les

⁵ La distance physique, géographique entre les sujets n'implique pas nécessairement de discontinuités, alors que l'accès, la connectivité et le passage d'un support perceptif à un autre peut être discontinu.

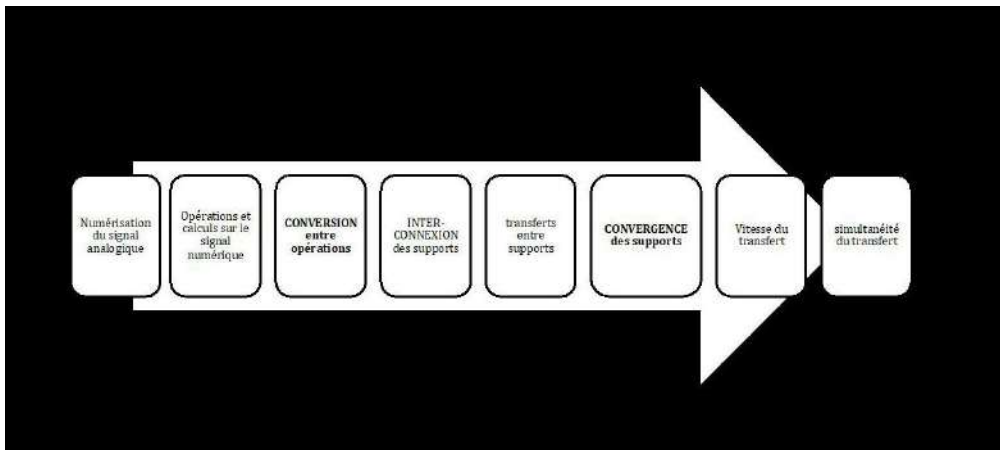
mobilités partagées? Comment les mobilités partagées sont-elles permises et activées par les médias situés? Comment certaines pratiques artistiques se sont-elles emparées des médias situés au sein des mobilités partagées pour de nouveaux usages créatifs? Mais peut-être faut-il se demander avant tout en quoi le terme de numérique est concerné par ces nouvelles pratiques?

Seuils et démultiplications du « numérique »

Si le « tout numérique » relève très certainement de l'ordre du discours dans notre société contemporaine, il apparaît sans doute utile d'en rappeler une sorte de généalogie technique. Je vais d'abord tenter une représentation intuitive un peu brouillonne, que je compléterai ensuite par un deuxième schéma plus technique. Le premier schéma s'intitule « Seuils et démultiplication du numérique » et le second, « Transferts analogico-numériques, convergence des interfaces et accélération du transport ».

Dans le premier schéma (Figure 1), j'ai situé huit moments, comme autant de seuils et de démultiplications dans le développement du « numérique » : étapes de la numérisation du signal, du calcul, des conversions, interconnexions, transferts, convergence, vitesse et instantanéité. Chacune de ces étapes s'ajoute à

■ 384



la suivante, en en démultiplie les possibilités, et relève d'une histoire technique qui lui est propre, par exemple que l'on prenne l'histoire longue et complexe de la numérisation du signal analogique et des différentes étapes de conversions analogiques-numériques (Hardy, 2009).

Figure 1. Seuils et démultiplication du numérique

La multiplicité des conversions que permettent les étapes de numérisation et de calcul me semble une des caractéristiques fondamentales du « numérique ». Il s'agit donc, dans ce schéma, de différents seuils et de démultiplications successives. Dans le cadre des interrelations entre médias situés et mobilités partagées, les trois derniers moments repérés dans ce schéma sont particulièrement déterminants, et il faudrait leur ajouter une autre étape encore plus fondamentale, qui est

celle de la géolocalisation. Il conviendrait également de prendre en compte d'autres caractéristiques accompagnant ces mutations, comme la portabilité des appareils, qui rend possible les usages embarqués et permet à chacun de se faire à la fois récepteur et émetteur d'informations.

Il convient ensuite de compléter et de corriger ce premier schéma intuitif par un deuxième⁶, ci-dessus (Figure 2), qui organise de façon plus technique et cohérente l'ensemble des opérations qui aboutissent à la convergence des interfaces, des supports et des réseaux avec l'accélération du transport. Ce sont ces opérations qui permettent notamment la combinaison des médias situés et des mobilités partagées.

(ADC : Analog-Digital Convertteur; DAC : Digital-Analog Converter; II : Input Interface; OI : Output Interface; T/S : Transfert/Stockage)

Comment circonscrire et mieux définir les médias situés et les mobilités partagés?

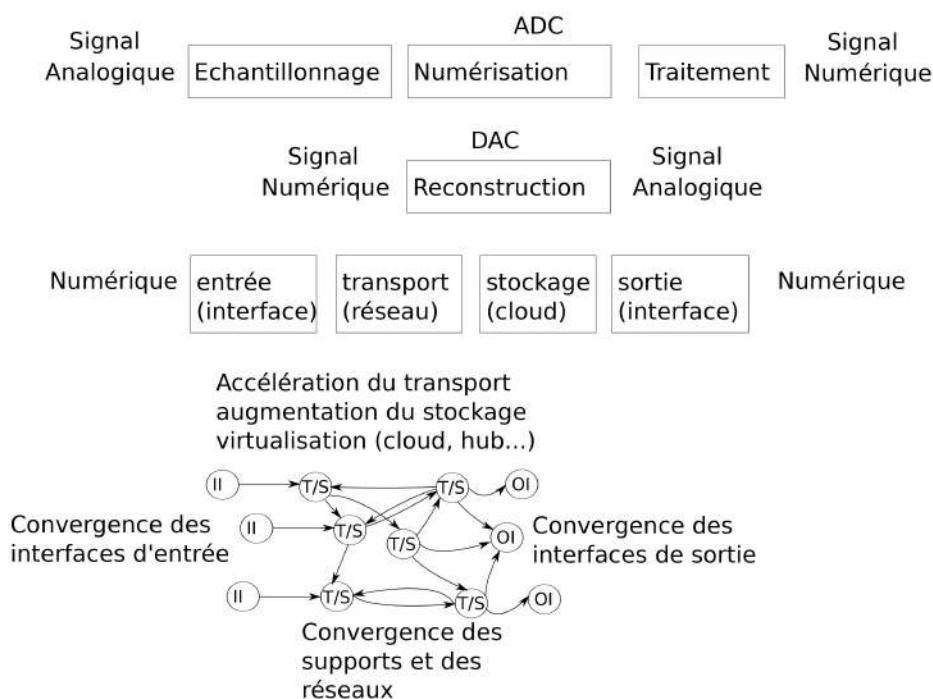


Figure 2. Transferts analogico-numériques, convergences des interfaces et accélération du transport

Plusieurs régimes et niveaux peuvent être repérés. Sur le plan des médias situés :

- formes visuelles, sonores, autonomes ou combinées;

⁶ Ce deuxième schéma fait suite à une communication personnelle avec Christian Jacquemin, chercheur en informatique au LIMSI (<https://perso.limsi.fr/jacquemi/>).

- référentiels externes et internes;
- outils, applications, contextes, vitesse, traçabilité;
- formes physiques, virtuelles, fictionnelles.

Sur le plan des mobilités partagées :

- formes contributives, participatives, collaboratives;
- activation, spatialisation, transformation, hybridation;
- cognitions situées, étendues, distribuées, partagées.

Comment certaines pratiques artistiques se sont-elles emparées des médias situés au sein des mobilités partagées pour de nouveaux usages créatifs?

J'examinerai très brièvement trois exemples : le « Remote Paris » du groupe d'artistes Rimini Protokoll, à travers l'expérimentation d'une série de tests d'interfaces pour la création d'une ville hybride à la fois physique et virtuelle résultant de l'association de deux villes (Hupareel); le « Paris-Rio », qui constitue la création d'une carte partagée simultanée avec émission et récupération de photographies géolocalisées; et le « Paris-Shanghai », soit la découverte par guidage réciproque du centre de la ville virtuelle et fictionnelle d'Hupareel qui résulte de l'hybridation des deux villes physiques distantes.

■ 386

« Remote Paris »

Dans « Remote-Paris », réalisé durant l'été 2015, le groupe d'artistes Rimini Protokoll propose une déambulation dans trois arrondissements parisiens à une quarantaine de personnes munies d'écouteurs. Au fur et à mesure des lieux parcourus, une cinquantaine d'instructions, d'actions et de commentaires, délivrés simultanément, sont proposés aux participants. La succession des événements corrélés à un parcours dans la ville peut prendre rétrospectivement l'aspect d'un récit pour les protagonistes. Pourtant, durant la performance, aucune histoire n'est explicitement racontée, si ce n'est sous la forme de microrécits accompagnant un lieu ou une action.

Le parcours a duré deux heures entre un départ au cimetière du Père-Lachaise et une arrivée dans le centre du parti communiste construit par Oscar Niemeyer. En échange d'une carte d'identité, les participants reçoivent un casque d'écoute ou utilisent leur propre matériel. La distribution d'un mini-plan leur permet de situer le point de départ de la performance. Plusieurs éléments peuvent être convoqués pour documenter cette œuvre performative et collaborative : un parcours urbain, une série de lieux identifiés, les actions proposées et les commentaires audio délivrés au long du parcours qui sont de deux ordres, soit 1) les considérations sur l'environnement et 2) les considérations sur les réactions individuelles ou collectives au long du parcours.

Une fois le démarrage engagé, il est demandé à chacun d'explorer les alentours sans trop s'éloigner du point d'écoute. Il s'agit de choisir une tombe, d'imaginer les personnes liées à celle-ci (...) de prendre conscience de notre propre éphémérité. Le commentaire développe cet aspect contingent de la vie et notre situation personnelle par rapport à celle-ci. La voix s'identifie comme un personnage

s'appelant Untel, mais son identité masculine ou féminine basculera prochainement en une autre identité. Ce faisant, celle-ci annonce progressivement son identité transgenre, transpersonnelle et « trans-temporelle »... Il s'agit d'une voix omnisciente. Le commentaire développe à la fois des considérations sur l'environnement, nous demande d'y prêter attention, tout en indiquant qu'elle souhaite que nous puissions accéder à une situation « trans-contingente » et « trans-temporelle »...

Les éléments essentiels à retenir à travers cette expérience sont de trois ordres : 1) le média situé est ici de nature sonore; 2) les instructions sont délivrées en fonction des lieux parcourus; 3) la mobilité est essentiellement celle du groupe appelé « la horde », qui se déplace au fur et à mesure des instructions. Si des échanges sont toujours possibles entre les membres de la horde, il n'y a aucun retour entre « la voix » et les protagonistes.

« Paris-Rio »

Dans ce deuxième exemple, réalisé avec ORBE⁷, les protagonistes sont séparés en deux groupes : un groupe à Rio et un groupe à Paris. En profitant de la superposition sur un serveur commun de deux quartiers des deux villes distantes, les participants construisent une carte partagée. Celle-ci est constituée des tracés et de l'emplacement des photographies géolocalisées. Elle permet à chacun (ou par groupes) de voir à la fois son propre tracé en train de se faire et celui des autres marcheurs. L'application permet également de « poster » des photographies prises pendant l'évolution du trajet ou d'afficher les photographies émises dans la ville distante en atteignant les différents cercles de géolocalisation des photographies. À titre d'illustration, la vidéo présentée ci-après permet de restituer la progression des différents parcours et l'émission/de la réception des photographies : <https://vimeo.com/142309729>.

387 ■

« Paris-Shanghai »

Plusieurs tests d'interactions ont été réalisés entre Paris et Shanghai, également avec le concours d'ORBE. Celui que je souhaite documenter ne dispose pas de documentation vidéo, mais seulement d'un extrait des instructions audio délivrées aux participants : <https://vimeo.com/126418630>. Dans cette expérience, il s'agit également d'hybrider les espaces distants, mais aussi les univers physiques, virtuels et fictionnels. Ainsi, l'accomplissement des suites d'instructions et des échanges entre les participants permet d'atteindre le centre de la ville virtuelle et fictionnelle d'Hupareel, qui est en même temps un lieu physique dans la ville de Shanghai ou dans celle de Paris. Ces instructions sont délivrées simultanément, mais sont néanmoins modulées de trois façons importantes : les particularités de chaque environnement urbain conditionnent directement la possibilité pour chacun d'accomplir ces instructions. Atteindre un passage piéton, un jardin public, etc., ne peut se réaliser qu'en fonction des données et des aléas locaux. Alternativement, le guidage dans la ville se fait en suivant les instructions données par le protagoniste distant. Les indications de direction doivent également être demandées à des passants locaux.

⁷ Voir le site <http://orbe.mobi/> et la contribution de Xavier Boissarie.

Conclusion

À travers la présentation très succincte de ces trois exemples, on peut retenir certaines caractéristiques en ce qui concerne l'intrication des médias situés et des mobilités partagées.

Dans le cas de « Remote Paris », il s'agit d'un média exclusivement sonore qui délivre des instructions au fur et à mesure des lieux parcourus. Le retour sur la mobilité du groupe est programmé à l'avance, mais sollicite un retour réflexif. Il s'agit d'une voix omnisciente sans interaction possible avec celle-ci. Dans le deuxième exemple, Paris-Rio, il s'agit de construire un espace commun en associant simultanément les tracés et les photographies distantes. Enfin, dans Paris-Shanghai, il s'agit d'appréhender une troisième ville hybride, virtuelle et fictionnelle résultant de l'associant d'un guidage réciproque entre deux quartiers physiques distants.

Ces nouvelles intrications entre médias situés et mobilités partagées entraînent une série de bouleversements dans le contexte des pratiques artistiques contemporaines et donc, plus généralement, en ce qui concerne les « métamorphoses numériques de la culture et des médias » :

- franchissement de l'espace physique;
- hybridation des espaces distants;
- polyvalence et hybridations des perceptions et des médias;
- co-construction et reconfiguration de l'espace par les individus;
- configuration et reconfiguration des échanges et des communautés;
- régime de l'instantanéité combiné à celui de la temporalité locale;
- régime de la connectivité et consécutivement de la dé-connectivité;
- régime combiné du virtuel, du fictionnel et du réel.

Ces bouleversements fondamentaux dans la perception de l'espace et des interactions entre individus résultent de la démultiplication des étapes de conversions, de convergences et de transmissions du signal numérique. Il s'agit de nouvelles formes de création, d'activation et d'appropriation au sein des médias situés et des mobilités partagées par des communautés certes restreintes mais engagées.

Les groupes d'artistes Blast Theory et Rimini Protokoll forment de bons exemples de cet engagement, qui peut prendre des formes diversifiées. Pour l'expérience décrite ici avec Rimini Protokoll (« Remote Paris »), il s'agit de s'interroger sur le regard et les conditionnements liés à l'espace urbain, à ses lieux et à ses institutions (le cimetière, le métro, l'hôpital, l'église, le quartier chinois, la prostitution...). Il s'agit également de s'interroger sur la construction d'une identité collective (la horde) en contraste avec l'identité anonyme de l'espace urbain et, consécutivement, avec la capacité à agir et à se représenter comme groupe⁸. Plus généralement, ce sont nos représentations individuelles ou collectives (et leurs conflits), mais aussi nos rapports à la « machine omniprésente » dans nos sociétés, celle qui délivre automatiquement des instructions, son identité, son caractère omniscient.

⁸ À travers des actions comme danser collectivement sur une place publique, lever les bras dans une rame de métro...

Dans le cas de Blast Theory, qui s'est focalisé très tôt sur l'usage du téléphone portable reconfigurant espace privé et espace public⁹, son usage déterminant chez les sans-abris, l'engagement politique peut prendre aussi la forme d'une mise à l'épreuve. Ainsi, lors de leur intervention performée à la cinquante-troisième biennale de Venise, il s'agit, pour les participants, de choisir d'agir comme Ulrike Meinhof ou Eamon Collins¹⁰, entre l'engagement du groupe de la fraction armée rouge ou celui de l'IRA. Dans « A Machine to see with¹¹ », il s'agit de rencontrer des partenaires et de s'associer pour cambrioler une banque. Ce sont bien la mobilité des protagonistes, la géolocalisation en temps réel de leurs parcours urbains, mais aussi la géolocalisation des médias interactifs utilisés qui autorisent ces nouvelles expérimentations. Ce sont l'accélération des conversions numériques, mais aussi la portabilité des appareils qui rendent possibles des usages embarqués. Ils permettent à chacun de se faire à la fois récepteur et émetteur d'informations, dans des espaces à la fois distants et hybrides, en modifiant ainsi profondément le cadre de notre environnement social et culturel.

Références

Bianchini, S., (2012). La performance. Quand faire, c'est dire. Dans J.-P. Fourmentraux (dir.), L'Ère post-média. arts, humanités digitales et cultures numériques (p. 137-162). Paris, France : Hermann.

Cosmobilities Network (s.d.). Sharing Mobilities: New perspectives for societies on the move?. Repéré à <http://www.cosmobilities.net/>

Davila, T. (2007). Marcher-Créer. Paris, France : Éditions du regard.

De Souza E Silva, A. et Sutko, D. M. (2009). Digital Cityscapes, Merging Digital & Urban Playspaces. New York, NY : Peter Lang.

Guelton, B. (2016). (dir.) Dispositifs artistiques et interactions situées. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes.

Guelton, B. (2017). (dir.) Digital Interfaces in Situation of Mobility: Cognitive, Artistic and Game Devices. Chicago, IL : Common Ground Publishing.
<https://doi.org/10.18848/978-1-61229-854-2/CGP>

Güven, S., Freiner, S. et Oda, O. (2006, octobre). Mobile Augmented Reality Interaction Techniques for Authoring Situated Media On-Site. Proceedings IEEE and ACM ISMAR 2006, Santa Barbara, CA, 235-236.

⁹ Voir Can you see me now? : <http://www.blasttheory.co.uk/projects/can-you-see-me-now/>.

¹⁰ Voir Ulrike And Eamon Compliant : <http://www.blasttheory.co.uk/projects/ulrike-and-eamon-compliant/>.

« Commissioned by the De La Warr Pavilion for the Venice Biennale Ulrike And Eamon Compliant places each participant at the centre of a world of bank robberies, assassinations and betrayals. Assume the role of Ulrike or Eamon and make a walk through the city while receiving phone calls. The project is based on real world events and is an explicit engagement with political questions. What are our obligations to act on our political beliefs? And what are the consequences of taking those actions? »

¹¹ Voir : <http://www.blasttheory.co.uk/projects/a-machine-to-see-with/>.

Hardy, D. (2009). Télécommunications : la révolution numérique. Encyclopédie Universalis (version 9).

Tuters, M. (2012). From mannerist situationism to situated media. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 18(3), 267-282. <https://doi.org/10.1177/1354856512441149>

Vincent-Geslin, S. et Ravalet, E. (2015) La mobilité dans tous ses états. Représentations, imaginaires et pratiques. Introduction du dossier. *Sociologies*. Repéré à <http://sociologies.revues.org/5134>.

Recebido em 01/09/2018 - Aprovado em 05/10/2018

Como citar :

GUELTON, B. Médias localisés & mobilités partagées, création & activation dans trois dispositifs artistiques contemporains. *ouvirOUver. Uberlândia*, v.14,n.2, p.380-390, jul.2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>; DOI: <http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-9>

■ 390

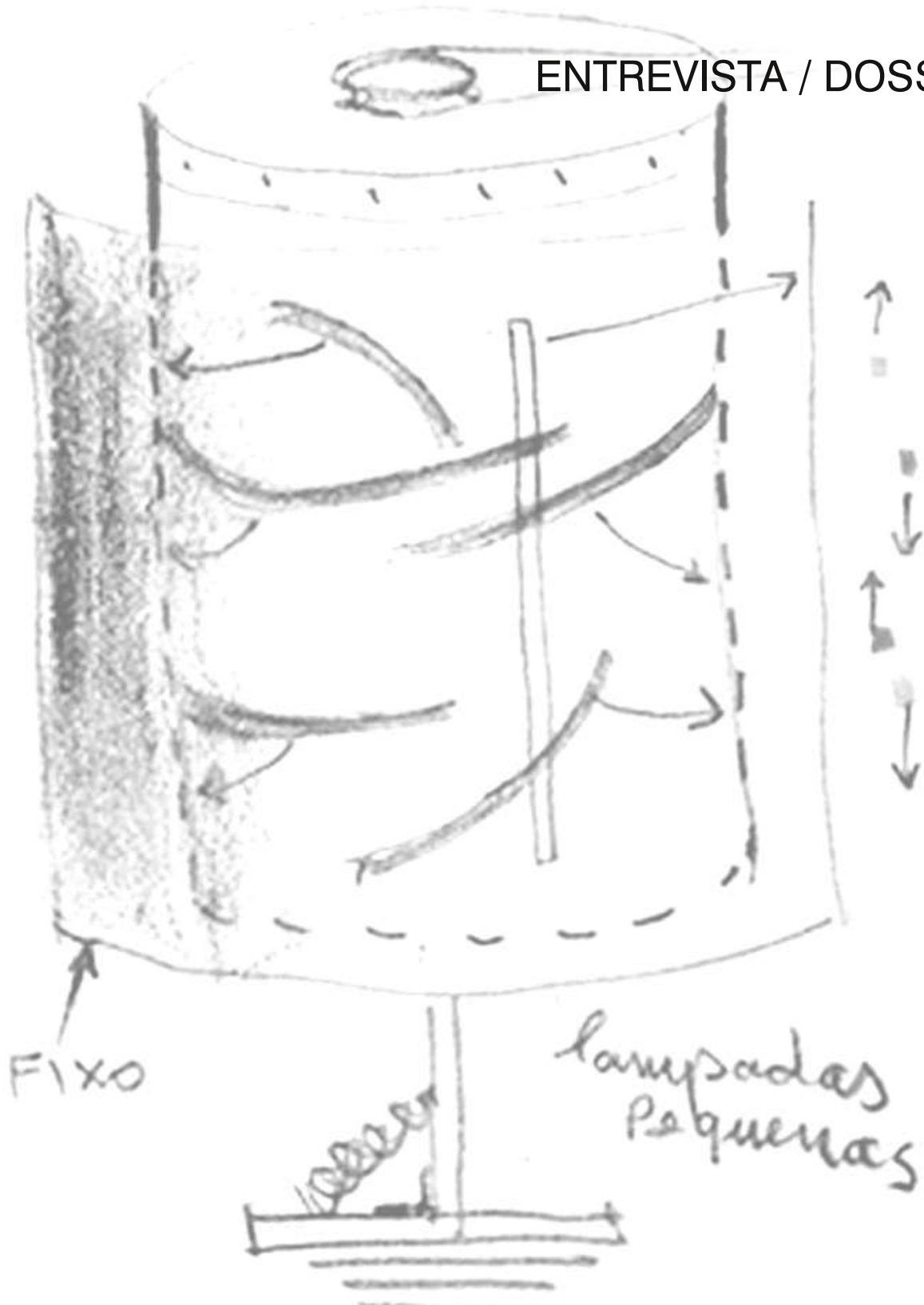


A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Domingo, 27 de Março de 1949

222 230 / 231 / 232 / 233 / 234

ENTREVISTA / DOSSIÊ



25
IVAN

19
Alc
Al

La visite de l'atelier d'Abraham Palatnik : interview de l'artiste par Marjolaine Beuzard, Rio de Janeiro, avril 2007

MARJOLAINE BEUZARD

■ 392

Marjolaine Beuzard est docteure en histoire de l'art moderne et contemporain de l'Université Paris-Sorbonne. Elle a soutenu en 2016 une thèse de doctorat sous la direction du Professeur Arnauld Pierre intitulée Abraham Palatnik, pionnier brésilien de l'art cinétique. Ses recherches concernent l'art européen et extra-européen, les relations entre l'art et la science, l'architecture, l'abstraction géométrique, et les pratiques multi-médium expérimentales de l'art cinétique à l'art cybernétique.

AFFILIATION: Université Paris-Sorbonne, Paris , France.

■ RÉSUMÉ

Abraham Palatnik est reconnu sur la scène artistique internationale en tant que pionnier de l'art Op et de l'art Cinétique au Brésil. Cette interview est le résultat d'une visite guidée dans l'atelier de Palatnik par la chercheuse Marjolaine Beuzard, réalisée dans le cadre de sa thèse intitulée Abraham Palatnik, pionnier de l'art du cinéma, et soutenue en 2016, à l'Université de Paris. Pendant cette conversation, Palatnik prend position sur son processus de création, indiquant des moments décisifs et enchaînant des circonstances inoubliables, qui ont influencé sa trajectoire artistique.

■ MOTS-CLÉS

Abraham Palatnik, art cinétique, visite dans l'atelier

■ RESUMO

Abraham Palatnik destaca-se no cenário internacional de arte como pioneiro da Op arte e da Arte Cinética no Brasil. Esta entrevista é resultado de uma visita guiada no ateliê de Palatnik, feita pela pesquisadora Marjolaine Beuzard como parte de sua tese de doutorado, intitulada Abraham Palatnik, pionnier brésilien de l'art cinétique defendida em 2016, na Universidade de Paris 1. Durante essa conversa, Palatnik se posiciona sobre o seu processo de criação, indicando momentos decisivos, e, encaixando circunstâncias incontornáveis, que influíram na sua trajetória artística.

393 ■

■ KEYWORDS

Abraham Palatnik, arte cinética, visita no ateliê



Atelier d'Abraham Palatnik. Image de Marjolaine Beuzard, 2007.

Pionnier de l'abstraction et du luminocinétisme, l'artiste brésilien Abraham Palatnik célèbre en 2018 son quatre-vingt dixième anniversaire. En 2007, la critique d'art carioca Gloria Ferreira m'a introduite auprès d'Abraham Palatnik et son épouse Léa. A l'occasion d'un voyage au Brésil, j'ai réalisé un entretien filmé de l'artiste dans son atelier à Rio de Janeiro. Nous échangeons en anglais. La transcription de l'interview en français restitue le parcours de l'atelier appartement situé dans le quartier de Botafogo. L'épouse de l'artiste est présente, elle nous accompagne dans cette visite. Notre déambulation dans les différentes pièces est interrompue par nos échanges et notre discussion autour des travaux de Palatnik. Ce texte transcrit en français, dont un extrait est présenté ci-dessous, fait partis du corpus des annexes du deuxième volume de ma thèse de doctorat en histoire de l'art soutenue et validée en décembre 2016 sous le titre Abraham Palatnik, pionnier brésilien de l'art cinétique à l'Université Paris-Sorbonne.

Marjolaine Beuzard : Merci d'avoir accepté cet entretien dans votre atelier. Pouvez-vous me parler de vos œuvres et des Objets cinétiques que nous voyons ici. Comment fonctionnent-ils, où sont installés les moteurs qui leurs permettent de se mouvoir?

Abraham Palatnik : Dans certaines œuvres, les moteurs sont apparents et font partie des œuvres. Ici [*Objet cinétique C-5*, 1968-2001], un moteur est à l'intérieur de la base ; une autre partie du mécanisme est apparent et il y a plusieurs moteurs avec différentes vitesses qui produisent des mouvements lents.

Cette œuvre [*Objet cinétique K-6*, 1966-2002] contient cinq moteurs... des

micromoteurs. Parfois, l'appareil peut être de grand format avec un seul moteur, cela dépend des projets.

MB : Tout est programmé ? Quelle est la durée du programme ?

AP : Oui, tous les mouvements sont organisés. Le programme [d'*Objet cinétique K-6*, 1966-2002] dure une minute plus ou moins.

MB : Qu'est-ce qui est important quand vous faites un *Objet cinétique* ? Comment organisez-vous l'espace et le temps de l'œuvre ?

AP : Je fais d'abord un projet que je dessine sous plusieurs angles. Quand je commence le projet, ce n'est pas exactement le même que je réalise, car je l'adapte au cours de l'exécution.

Dans ce projet d'*appareil Cinéchromatique*, on ne peut pas voir les mécanismes, ils sont derrière l'écran translucide. Cet appareil a été endommagé par le tonnerre, pendant que mes œuvres voyageaient en Europe au cours d'une longue période. A Francfort, je pense qu'ils ont mis du 220 volt au lieu du 110 volt. Une lampe avait explosé et s'était coupée nettement là où elle avait brûlée. Je pense que lorsqu'ils ont mis en marche l'appareil, ils ont d'abord appuyé sur le bouton de la lumière. Comme cela a explosé, ils n'ont pas touché au bouton actionnant le mouvement. Sinon, un grand nombre d'autres lampes auraient aussi brûlé. Je ne sais pas mais cela provenait probablement du tonnerre.

395 ■



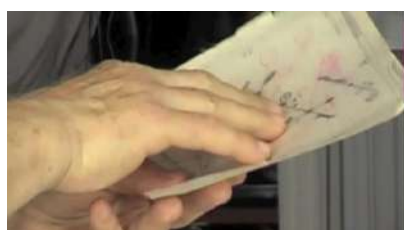
Abraham Palatnik devant *Objet cinétique K-6*, 1966-2002. Image de Marjolaine Beuzard.

MB : Combien avez-vous construit d'appareils cinéchromatiques ? Et pourquoi avez-vous arrêté d'en construire ?

AP : J'ai construit seulement 33 *Cinéchromatiques* ... Je n'ai pas décidé d'arrêter cette production, mais j'ai commencé d'autres projets...

MB : Les dimensions des *Cinéchromatiques* sont de proportions assez restreintes. Ils ne sont pas à une échelle monumentale. Pour ce choix de format ?

AP : Les *Cinéchromatiques* sont en proportion, à l'échelle d'un corps humain [Abraham Palatnik désigne par des gestes les proportions de son propre corps] et n'ont pas de dimensions très importantes. En tout cas, c'est ce que je fais.



Dessins d'appareil Cinéchromatique de la fin des années 1950 et du début des années 1960 commentés par Abraham Palatnik. Images de Marjolaine Beuzard, 2007.

MB : Vous pouvez me parler de la présentation de l'appareil Cinéchromatique [*Azul e roxo em primeiro movimento*, 1951] à la Première Biennale de São Paulo en 1951 ?

AP : Quand je l'ai envoyé à la Biennale, il n'était pas supposé qu'il y soit expédié, parce qu'il était toujours dans un état expérimental. Mario Pedrosa [1900-1981] a insisté pour l'envoyer. Sinon, toutes les transmissions des mécanismes auraient été faites de manière plus professionnelle, mais pour accélérer mon expérience, j'ai improvisé, j'ai utilisé des cordes et des matériaux précaires, ça a tenu pendant la durée de l'exposition. Quand j'ai envoyé mon travail, ils l'ont refusé parce qu'ils ne savaient pas ce que c'était. Ce n'était ni la peinture, ni de la sculpture. Comme les Japonais n'ont pas envoyé leurs travaux à temps et ils m'ont permis de l'installer. Un jury international m'a donné un prix, « *une mention spéciale* ». C'était ironique... mais pour moi, c'était bien que les Japonais n'aient pas pu envoyer leurs travaux. J'avais l'intention de continuer les *Cinéchromatiques*.

Mais pendant plusieurs années, j'ai dû arrêter parce que j'ai développé mes œuvres cinétiques, puis mes œuvres avec le papier et d'autres projets. Il s'est passé que les œuvres qui avaient été envoyées à la Biennale de Venise [1964], à leur retour au Brésil, les représentants du Gouvernement qui m'avaient aidé à les envoyer, ignoraient que mes œuvres avaient été renvoyées à la douane [du port de Rio de

Janeiro]. Et six mois plus tard, c'est-à-dire une demi année, la douane m'a fait savoir que les caisses étaient à Rio, et me demandait de payer les frais de six mois de stockage. J'ai contacté les représentants du gouvernement, et trois jours plus tard, j'ai pu reprendre mes œuvres. Mais elles étaient absolument détruites, à cause de la pluie, de l'eau. Cinq ou six appareils étaient totalement endommagés. J'ai seulement pu récupérer les commandes et les lampes. Aucune lampe n'avait été endommagée, même sous la pluie. J'ai conservé quelques éléments, le reste était détruit.



397 ■

Dispositif inventé en 1951 par Abraham Palatnik pour programmer manuellement les séquences lumineuses des appareils cinéchromatiques. Image de Marjolaine Beuzard

MB : Pourquoi avoir choisi de désigner ces appareils sous le nom de *Cinéchromatique* ? Et comme en êtes-vous venu à construire ces appareils ?

AP : « *Cinéchromatique* » était le titre donné par Mario Pedrosa, ce n'était pas le mien. J'ai commencé comme peintre figuratif en Israël [avant 1948]. J'ai senti que je devais faire cela et ma mère m'a aidé en achetant du matériel de peinture, j'avais alors douze ans. J'ai commencé par peindre en autodidacte. Quelques mois plus tard, j'ai rencontré un homme qui peignait, il m'a parlé de l'atelier avec d'autres étudiants. C'était un atelier municipal gratuit. Il était très bon, mais pas académique. Comme c'était la [Seconde] Guerre [mondiale (1939-1945)], le gouvernement britannique avait besoin de travailleur, [la Palestine était alors administrée par la Grande-Bretagne], j'ai aussi fait un cours de mécanique. Deux fois par semaine je devais aller dans le département de mécanique où il y avait des camions, des jeeps, des tanks, etc. Je devais démonter et réparer les engins... Un officier venait et me disait « ok, c'est bon, remets tout cela en place et nettoie les éléments ».

MB : Cette expérience vous a-t-elle aidé par la suite dans votre travail artistique ?

AP : Cette expérience a été très décisive pour mes recherches faites avec les *Cinéchromatiques*. C'était un fait, quand, je suis retourné au Brésil, après la guerre, c'était en 1948, quand Almir [Mavignier], qui était aussi un artiste, m'a proposé de m'amener chez d'autres artistes. Mais il ne m'a pas emmené chez des artistes, il m'a fait visiter un hôpital psychiatrique [dans le quartier Engenho de Dentro à Rio de Janeiro]. J'ai vu des œuvres fantastiques, j'ai vu ce qu'ils étaient en train de faire. Ils avaient une force intérieure qui était très expressive. En comparaison, mon subconscient était pauvre et inintéressant. Aussi je décidais d'abandonner la peinture. Je ne savais pas quoi faire et j'ai rencontré Mario Pedrosa. Il m'a prêté des livres. Mario connaissait la *Gestalt théorie*. Il m'a parlé des aspects de la forme. Quand je lus, j'ai compris que je n'étais pas perdu. J'avais des connaissances en technologie et je désirais y introduire des mouvements réels. Non pas des mouvements virtuels, mais de réels mouvements, parce que dans la peinture quand on veut montrer un cheval qui court, on le représente de manière dynamique en plaçant les membres simulant le mouvement. Sinon, il est représenté de manière statique, comme ça. [Par sa gestuelle, Abraham Palatnik illustre la décomposition d'un mouvement puis reprend la visite commentée]. Toutes ces choses sont dans notre tête, elles n'existent pas... Je désirais faire quelque chose qui soit réellement en mouvement dans l'espace. Un jour où il y avait une coupure d'électricité, j'ai utilisé une bougie. Comme je me déplaçais, j'ai vu des ombres bouger et j'ai eu immédiatement l'idée d'introduire de la lumière dans le travail. Alors j'ai changé mon projet initial et j'ai commencé à construire une machine réunissant des mécanismes et des lumières. J'ai pu faire quelque chose qui bouge réellement, mue par des moteurs avec toutes les connaissances en mécanique acquises au cours de mes études [à Tel Aviv]. C'était absolument décisif. Et cela m'a pris deux ans d'expérimentations. Pendant ce temps, Mario Pedrosa me demandait souvent ce que j'étais en train de faire. Je ne savais toujours pas ce que j'étais en train de faire. Quand j'ai essayé de le lui montrer, il m'a dit qu'il fallait l'envoyer à la Biennale [de São Paulo en 1951].

MB : Durant cette période, vous avez eu connaissance des travaux du mathématicien nord-américain Norbert Wiener (1894-1964) ...

AP : Pas seulement de Norbert Wiener, j'ai consulté plusieurs ouvrages sur la cybernétique ou sur la psychologie de la forme. C'était une bonne base. Je commençais à lire et je voyais d'autres possibilités qui n'étaient pas statiques. En prenant en compte le stimulus externe, cela devait être mis en association avec la technologie et la perception. La perception est très importante. La perception est une des capacités que possèdent les êtres humains. Ils ont ce mécanisme de perception mais normalement ils ne le développent pas. Ces mécanismes de perception devraient être développés dans l'enfance. J'ai moi-même créé un jeu de perception pour mes enfants sur la base d'un damier [*Carré Parfait*, 1962]. C'est très important, le jeu d'échecs au Brésil, on apprécie beaucoup. Allons visiter l'atelier. [...] Ici, c'est une peinture sur verre. Elle est peinte directement sur le revers du verre avec un pistolet. J'ai développé des « stylets » [pour peindre]. J'incise la peinture déjà placée puis, je repeins au pistolet. Là, c'est un [multiple *Relevo em Vacuum*]

« *Vaccum form* ». La forme est obtenue à l'aide une machine grâce à un procédé de reproduction sous vide. Je réalise l'original en carton, puis la forme est transférée sur [une plaque] d'aluminium. Avec le procédé de reproduction sous vide, la machine sort un exemplaire à chaque minute. La machine utilise de la chaleur. En chauffant, cela devient mou. Ensuite le vide rentre dans l'original, pousse et retire entièrement l'air. Cela prend exactement la forme originale. Puis avec l'eau, [le matériau en PVC] est refroidi très rapidement.

[Dans la salle à manger, sont accrochées plusieurs toiles, des peintures de 1945 à 1948 (paysage, nature morte et portraits)]. Ce sont des œuvres de ma peinture figurative. J'ai terminé ce portrait le dernier jour de la guerre [Autoportrait de l'artiste, 1945].

[Dans le couloir sont installées des œuvres de plusieurs périodes commentées par l'artiste.] Pour cette œuvre en résine polyester [RS-7, 1975], j'ai développé des équipements pour produire des séquences : des petits éléments, puis je les ai assemblés. Cette peinture sur verre date de 1960 [sans titre], elle est peinte directement sur le verre, sur le revers. C'est une peinture spéciale, son adhérence est particulière. Cela a pris beaucoup de temps à l'usine pour produire cette peinture commandée et fabriquée pour moi. Elle n'était utilisée pour aucune autre chose, ni pour le bois, ni pour rien. Le pigment avait été fabriqué seulement pour moi.

399 ■

MB : Il se dégage une vue de symétrie importante de ces œuvres en bois de jacaranda. Ce principe de symétrie se retrouve-t-il de manière fréquente dans vos œuvres ?

AP : Pendant une période, j'ai fait des œuvres avec du bois de jacaranda. La plupart de mes travaux ne sont pas faits de manière symétrique. Mais quelquefois, pour les petites pièces, je les assemble de cette façon.

MB : Dans un article paru septembre 1971 dans *Correio da Manhã*, le critique d'art brésilien Jayme Mauricio (1926-1997) a rapproché les *Jacarandas* du test Rorschach, est-ce que c'est quelque chose à laquelle quel vous avez pensé en réalisant ces œuvres ?

AP : Non, ce n'était pas mon idée. Pour certaines séquences, si ce n'est pas symétrique, vous ne pouvez pas voir. Votre perception ne peut pas visualiser. La symétrie est un ingrédient très important dans la perception. La plupart des travaux que j'ai faits ne sont pas symétriques. A l'époque où je faisais du mobilier, il m'arrivait d'aller à la scierie. Ils jetaient des chutes de bois, qui n'était pas bonnes pour eux. En les voyant, j'ai eu immédiatement l'idée de les utiliser. Mais plus tard, j'ai choisi les troncs et j'ai décidé de ce qui devait être coupé. J'ai moi-même jeté ce qui ne pouvait pas être utilisé pour les « progressions visuelles », même si je devais les manipuler.

MB : La « séquence progressive » est-elle pour vous comme une sorte de langage ?

AP : C'est une structure, une information secrète que l'arbre a développé en lui-même et qu'il a développé année après année, avec le soleil, le froid et le chaud, cela a créé à l'intérieur, l'image du passage du temps. Aussi, j'ai imaginé que je pouvais utiliser ces progressions naturelles et avec aussi quelques manipulations. Celles-là ont été inversées, mais les lamelles viennent du même tronc [*Relief progressif* en bois de jacaranda non daté]. [...]

C'est une nouvelle pièce. C'est un *Relief* [progressif non daté] en papier cartonné. Chaque carte a moins d'un demi millimètre d'épaisseur ; il faut entre de 900 à 1000 pièces.

MB : Comment concevez-vous ces œuvres ?

AP : D'abord, je fais un projet, c'est un procédé binaire, deux sortes de profil sont combinées. J'ai commencé à les découper ici [dans l'atelier], mais cela fait beaucoup de poussières. Alors j'ai eu l'idée de faire une sorte de presse pour couper. La découpe obéit exactement grâce à cet outil un « couteau spécial ». Là, je peux réaliser les milliers de découpes dont j'ai besoin. [...]

■ 400



Dispositif de programmation manuel inventé par Abraham Palatnik en 1951.
Image de Marjolaine Beuzard

MB : C'est ici que vous fabriquez les œuvres électromécaniques ?

AP : [Dans cet espace], je fabrique les *Objets cinétiques*. [...] Je fais toujours les choses par moi-même. [...] C'est une machine que j'ai réalisée après 1949, et postérieurement à l'œuvre que j'ai envoyée à la Biennale [de 1951]. Enfin, ce n'est

pas exactement une machine mais c'est un dispositif que j'ai utilisé pour réaliser tous mes appareils *Cinéchromatiques* . A cette période, c'était difficile de contrôler les effets. Alors j'ai construit ce système pour programmer mes *Cinéchromatiques*.

Tout d'abord, chaque lampe et le moteur sont connectés à cette partie. [...]. La lampe numéro un, numéro deux, trois... à chacune correspond un emplacement... Le dernier élément est ici, je n'en n'utilise que vingt-six, pour vingt-six lampes.

Par l'arrière, cela part des lampes, pour introduire le contact sur chaque connexion. Et, je contrôle les séquences manuellement.

J'introduis le changement en programmant chaque point... Comme vous pouvez voir ici... ce sont des clous, ils vont à l'intérieur et font le contact.

Le contact se fait point par point. J'insère ici le clou... Puis je choisis le numéro de lampe... ici le numéro quinze.

MB : C'est de cette façon que vous contrôlez les effets et les mouvements ?

AP : Oui, cela peut prendre un mois Quand tout est prêt, je déconnecte... J'ai fait une commande centrale de forme ronde, qui tourne pendant environ sept minutes, après le programme recommence. Mais il n'y a ni début, ni fin, ce n'est pas narratif. Cela s'arrête où cela s'arrête n'a pas, et cela n'a pas d'importance, car ce n'est pas figuratif [...].

401 ■

MB : Vous avez connu l'artiste nord-américain Alexander Calder (1898 – 1976) ? Est-ce que son travail vous a influencé ?

J'ai connu Calder, seulement quand il est venu au Brésil. Je l'ai rencontré chez Mario Pedrosa.

Maintenant, je travaille sur cet objet. Il est presque fini...

Ici, vous pouvez voir comment ça bouge... et comment cela transfère le mouvement... J'ai utilisé des dispositifs mécaniques, des engrenages et des aimants qui font le mouvement.



Atelier d'électromécanique d'Abraham Palatnik : Objets cinétiques en cours de montage.

Image de Marjolaine Beuzard

Léa demande à Abraham de faire marcher l'œuvre qui est au fond à droite.

AP : Celui-ci est fait seulement avec des moteurs et des aimants [Objet cinétique].

[...] *Retour aux appareils Cinéchromatiques* :

AP : Quand j'ai fini la programmation, je transfère toutes les informations ici ... ce sont des travaux très anciens [...]. De cette Biennale, je n'ai pu reconstruire que certains appareils...

Malheureusement, ils étaient trop endommagés et je n'ai pu en reconstruire seulement que trois. Deux sont déjà prêts et le troisième, c'est celui-ci. Je suis en train de le reconstruire...

MB : Et maintenant si vous deviez réaliser des nouveaux Appareils Cinéchromatiques... ?

AP : Cela serait beaucoup plus facile pour moi... parce que c'est difficile de réaliser un projet [*d'appareil Cinéchromatique*]. Vous savez, j'ai l'idée du projet, mais probablement en cours de réalisation, il y a quelques petits changements : une lampe n'est pas placée ici, mais légèrement plus haut... Ces petits changements, le projet ne peut pas le montrer. Alors je dois faire ces changements au fur et à mesure. Ce sont des petits changements, je ne dirais pas que c'est 100% comme un original à 100 % mais à 99 %, c'est le même, parce que heureusement j'ai pu retrouver trois projets.

■ 402

MB : Qu'est-ce que ce mécanisme ?

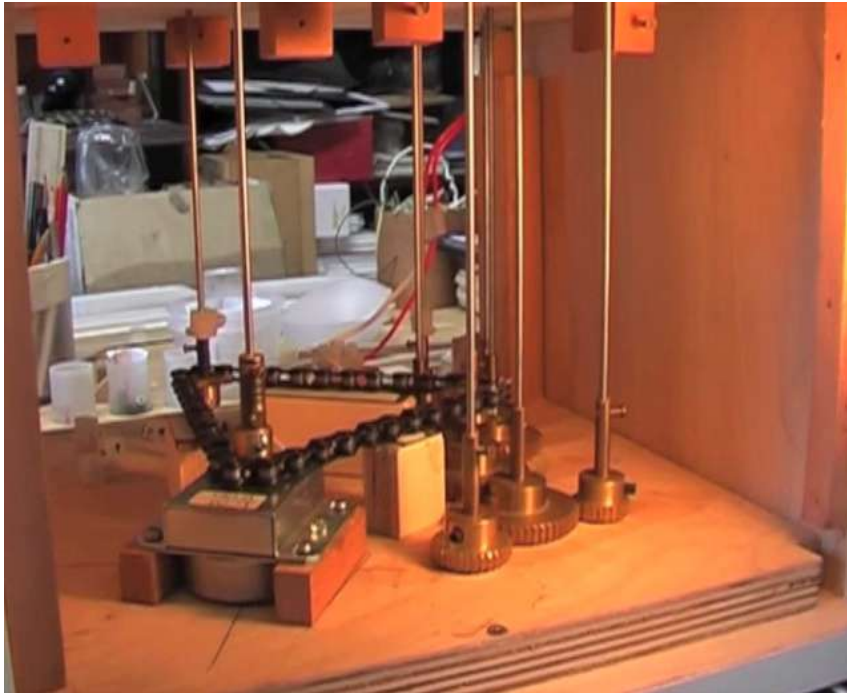
AP : C'est la même chose, mais différemment, parce que c'est manipulable à la main...

Je l'ai construit de manière expérimentale en 1951 ou 1952. Non, c'était en 1951 après la Biennale [de São Paulo]. J'ai essayé de développer des recherches utilisant de la lumière, parce le projet original n'était pas construit avec la lumière mais uniquement avec le mouvement, le mouvement cinétique. [...].

Celui-ci, [un module de forme circulaire en bois regroupant un ensemble de fils électriques qui est conçu pour être installé à l'intérieur d'une boîte d'un *appareil cinéchromatique*], je l'ai construit mais je n'ai pas pu l'utiliser parce que je devais concevoir une nouvelle configuration des dispositions des contacts... ici, c'est une lampe, là, une autre, etc., les contacts se suivent et se touchent les uns, les autres.

MB : Et maintenant vous pourriez utiliser un ordinateur pour la programmation des Cinéchromatiques ?

AP : Si je refaisais un appareil, j'utiliserais cette boîte de commande, c'est vraiment facile. Je n'utilise pas d'ordinateur mais je ne dis pas que cela soit impossible d'utiliser un ordinateur probablement. Mais je devrais apprendre à utiliser un ordinateur, ce qui me prendrait beaucoup de temps alors je préfère continuer à utiliser l'appareil historique. [...] Voici ce dont j'ai besoin pour travailler ... j'utilise principalement des outils. J'ai besoin d'écrous, de rondelles, de vis.



403 ■

Détail du mécanisme de l'Objet cinétique KK-7 (1966-2007) en cours de montage dans l'atelier d'Abraham Palatnik. Image de Marjolaine Beuzard.



Abraham Palatnik, commande manuelle d'un appareil cinéchromatique conçu en 1951. Image de Marjolaine Beuzard.

[...] Nous retournons dans le couloir où sont installés des appareils Cinéchromatiques.

AP : Le mécanisme central qui bouge ici, c'est un mécanisme avec une articulation. Il est vraiment très délicat. La durée est à peu près de 8 minutes pour cet *appareil Cinéchromatique*. [...] Il a été construit ici au Brésil dans les années 1950. Ensuite ils ont changé le système du courant électrique, il est passé de 50 séquences à 60 séquences par minute, l'appareil est devenu un peu plus rapide. Mais cela ne l'a pas beaucoup changé. Visuellement, vous ne pouvez pas savoir si c'est à 50 séquences ou à 60 séquences par minute [...].

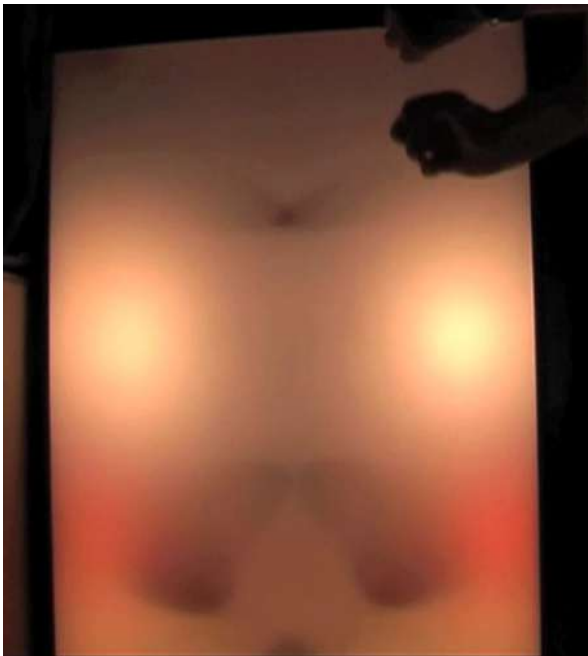
MB : On voit que son mouvement est lent. Pourquoi ce choix d'un rythme lent ?

AP : J'en ai fait un autre qui était beaucoup plus rapide et qui a été exposé à Ulm [en 1964], dans la galerie du Studio F [en Allemagne]. Celui-là était beaucoup plus rapide.

■ 404

MB : Au niveau de la perception, qu'est-ce que vos œuvres apportent ? Quels sont les effets sur l'esprit ou sur le cerveau ? Qu'en pensez-vous ?

AP : Je pense qu'il ne devrait être fait pour agir sur la pensée... cela devrait atteindre nos sens et pas notre pensée. Parce que la pensée dans le cerveau est entraînée par un processus linguistique. Les œuvres d'art ne devraient pas passer par la pensée, elles devraient atteindre directement nos sens et notre perception et dans un sens, probablement l'émotion. Parce que l'émotion, c'est une chose qui ne peut être traduite en mots.



Appareil *Cinéchromatique* (1958)
dans l'atelier d'Abraham Palatnik.
Image de Marjolaine Beuzard.

MB : Je vous posais cette question car Nicolas Schöffer, lui a construit des appareils – les *Microtemps* (1968-1969) – qui ont pour but la stimulation des neurones, c'est comme un massage neuronal. Schöffer a collaboré avec un hôpital psychiatrique dans le sud de la France avec ce dispositif...

AP : Ma femme a une amie, c'est une psychologue très importante. Elle voulait produire un équipement pour les personnes qui avaient des difficultés au niveau du cerveau. [...] Elle voulait utiliser un équipement un peu comme celui-ci, comme l'*appareil cinéchromatique*, peut-être plutôt sous la forme de test de Rorschach... Pour voir, ce que les gens suggèrent, ce qu'ils ressentent. Mais ce n'était pas mon intention, peut-être qu'elle devrait l'utiliser... c'est peut-être important, je ne sais pas.

MB : On entend très bien le son de l'appareil...

AP : On entend le son du moteur, des engrenages, du mouvement.

Léa Palatnik : combien de temps dure le programme de l'appareil ?

AP : Plus ou moins 7 ou 8 minutes [...]



405 ■

Cinéchromatique S 40 (1965) dans l'atelier d'Abraham Palatnik. Image de Marjolaine Beuzard

MB : Je reviens sur la question de la taille de l'appareil, en quoi ce format est-il important ? Pourquoi cette relation au corps ?

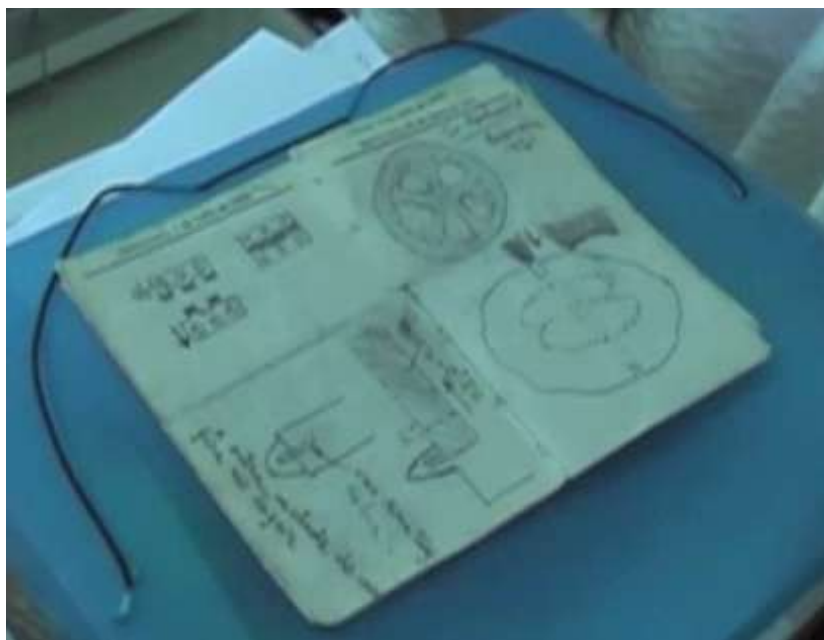
AP : Je travaille ici, dans mon atelier qui n'est pas grand. Et je me sens confortable avec ces dimensions. [...] Cet appareil date de 1965. C'est une reconstruction d'un appareil qui a été présenté à la seconde Biennale de São Paulo en 1953. [...] Il n'a pas de titre.

MB : Un numéro ?

AP : Oui. Cet appareil va aller à Art Basel avec la galerie Nara Roesler. C'est le « S 40 » ...

MB : Est-ce qu'on peut dire que c'est une forme d'« abstraction organique » ?

AP : Non, c'est juste des formes. C'est une pièce qui avait été détruite à la douane dans les années 1960... mais je pense que cela va être la dernière que je reconstruis... la restauration, c'est trop laborieux, je préfère faire de nouveaux projets.



Carnet de notes, agenda d'Abraham Palatnik : dessins d'œuvres et inventions de 1949 à 1956. Image de Marjolaine Beuzard.

MB : Combien a-t-il de lampes ?

AP : 26 lampes. Il y a deux ans environ, j'ai récupéré des anciens éléments pour le reconstruire. Celui-ci est un peu plus rapide que les autres, la vitesse est différente [...].

MB : Qu'est-ce vous préférez faire aujourd'hui ?

AP : Aujourd'hui, je continue à travailler les œuvres avec du papier cartonné, je vais continuer avec les *Cinéchromatiques* et les peintures. Et c'est déjà trop... Ces sont les trois types d'œuvres que je peux gérer... A une période, je peux commencer un projet pour un mois, puis faire d'autres projets pendant deux mois et ensuite effectuer un autre projet. Le papier, c'était comme une idée. Le papier est utilisé uniquement comme support en art, pour faire de la poésie, pour écrire, lire ou juste pour envelopper... Il n'avait pas d'autre dynamique, il n'y avait pas d'autres informations à retirer du papier. Alors, j'ai eu l'idée que le papier devait avoir sa propre dynamique. Son potentiel n'est pas situé dans la surface dans son usage habituel. En manipulant le papier, j'ai eu l'idée d'utiliser le bord, sur la tranche.



407 ■

Cinéchromatique S 40 (1965) dans l'atelier d'Abraham Palatnik. Image de Marjolaine Beuzard

MB : Il n'y a pas de réelle interactivité avec cet appareil Cinéchromatique ?

AP : Non, il n'y a que le bouton marche/arrêt. C'est pour ça que je pense qu'il y a eu un problème en Allemagne quand l'œuvre a brûlé. Il y a deux boutons, un pour la lumière et un second pour le mouvement. J'ai séparé les deux boutons juste parce que les photographes voulaient prendre des photographies de certaines parties... Mais aujourd'hui, je ne pense pas que cela soit nécessaire parce que les appareils digitaux sont très rapides, ça n'a pas d'importance... Aujourd'hui, je continue cet appareil, je travaille encore sur la lumière et le mouvement. Je pourrais mettre un seul bouton pour actionner la lumière et le mouvement, ce sont les mêmes. Mais ici, il y a deux moteurs... Oui, deux moteurs.

MB : Comment vous construisez les séquences dans le travail des peintures ?

AP : La construction des séquences dans la peinture, c'est quelque chose de très évident, parce c'est une dynamique virtuelle et parce que c'est toujours une surface bidimensionnelle mais différemment des formes conventionnelles peintes... Tous mes travaux ont tous un lien avec l'information. Les éléments occupent toute la surface. Là, je pense que c'est encore parti, je me rappelle du rouge quand je l'ai mis en route. L'œuvre *Cinéchromatique* est repartie. Comme je vous l'ai dit, ce n'est pas narratif. Il n'y a ni commencement, ni fin... [...] La galerie aurait bien aimé que j'en construise davantage... mais non, je n'aime pas l'idée de travailler avec un assistant. J'ai besoin de contrôler le processus, ce n'est pas une industrie [...].

Nous déambulons dans l'atelier autour des peintures que l'artiste commente.

AP : [Au sujet de la série des peintures monochromes colorés de format carré, multiples des années 1980], la découpe de cette œuvre est faite avec une machine. Il y a cinq couches superposées qui constituent la séquence. C'est la même œuvre d'une autre couleur. C'est une permutation de la couleur. C'est une peinture, une expérience sur la perception... Le centre de chaque carré en forme un autre. Ce point est le centre de ce carré, celui-ci d'un autre carré. [...] C'est un autre projet, cela ne veut rien dire. C'est pour développer votre potentiel perceptif.

La visite de l'atelier s'achève dans le salon par une discussion autour des pages d'un carnet agenda d'Abraham Palatnik de dessins annotés entre 1949-1956 et des croquis d'inventions de l'artiste [...] tel que l'appareil pour extraire l'huile des noix babassu conçu en 1952.

Remerciements à Léa et Abraham Palatnik et à Gloria Ferreira.

Toutes les images sont extraites dans l'interview filmé réalisé en 2007 par Marjolaine Beuzard.

Recebido em 25/09/2018 - Aprovado em 15/10/2018

Como citar:

BEUZARD, M. La visite de l'atelier d'Abraham Palatnik : interview de l'artiste par Marjolaine Beuzard, Rio de Janeiro, avril 2007. ouvirOUver; Uberlândia, v.14,n.2, p.392-408, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>; DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-10>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Propos sur la scène artistique brésilienne des années 1940 aux années 1980 : Interview de Catherine Bompuis par Marjolaine Beuzard, 2010

MARJOLAINE BEUZARD

■ 410

Marjolaine Beuzard é doutora em História da Arte Moderna e Contemporânea na Universidade Paris-Sorbonne. Em 2016, defendeu tese de doutorado sob a direção do professor Arnauld Pierre, intitulada “Abraham Palatnik, pionnier brésilien de l’art cinétique”. Seus interesses de pesquisa incluem arte europeia e não-europeia, a relação entre arte e ciência, arquitetura, abstração geométrica e práticas experimentais da arte cinética à arte cibernética.

AFILIAÇÃO: Universidade Paris-Sorbonne, Paris, França.

■ RESUMO

Nesta entrevista com Marjolaine Beuzard, a historiadora da arte e curadora, Catherine Bompuis propõe uma leitura do contexto da arte brasileira entre 1940 e 1980. Ela aponta do modernismo brasileiro e as especificidades da arte brasileira dos meados do século 20, e analisa as ideias de Mario Pedrosa sobre a arte, a sociedade e a política. A originalidade dessa entrevista entremeia-se com o prazer de saborear as trajetórias da arte contemporânea brasileira na perspectiva de um olhar externo e abrangente, que tece relações entre as cenas artísticas europeia e latino-americana.

■ PALAVRAS-CHAVE

Neoconcretismo brasileiro, Mario Pedrosa, arte contemporânea brasileira

■ RESUME

Dans cette interview avec Marjolaine Beuzard, Catherine Bompuis, historienne de l'art e commissaire indépendante, nous propose une lecture du contexte de l'art brésilien entre 1940 et 1980. Elle souligne les spécificités du modernisme brésilien de l'art brésilien du milieu du XXe siècle et analyse les idées de Mario Pedrosa sur l'art, la société et la politique. L'originalité de cette interview s'entremêle au plaisir d'apprécier les trajectoires de l'art brésilien contemporain sous la perspective du regard extérieur et global reliant les scènes artistiques européenne et latino-américaine.

411 ■

■ MOTS-CLES

Néo-concrétisme brésilien, Mario Pedrosa, art contemporain brésilien

L'interview conduit par Marjolaine Beuzard auprès de Catherine Bompuis a été réalisée en 2010 dans le cadre de recherches sur sa thèse de doctorat. Historienne de l'art et commissaire indépendante d'origine française, Catherine Bompuis a exercé plusieurs fonctions pour le Ministère de la culture en France, dont à la direction du FRAC Champagne-Ardenne et au Centre Pompidou, Paris. Elle est l'auteure d'expositions réalisées à Paris, Barcelone, Porto et au Brésil. Dans ses collaborations éditoriales, en qualité d'auteure et de traductrice de textes de critiques d'art brésiliens, elle a contribué à la publication de l'anthologie Mário Pedrosa : Primary Documents (2016) avec les éditeurs brésiliens Paulo Herkenhoff et Glória Ferreira. Cet ouvrage coordonné par le directeur du programme international du MoMA, l'américain Jay Levenson, a été initié à l'occasion de l'exposition de Lygia Clark à New York MoMA en 2013.

Marjolaine Beuzard : Quelles étaient les relations entre Mario Pedrosa et Merleau-Ponty ? Qu'est-ce qui rapproche ou diverge dans les idées de Pedrosa par rapport à celle du philosophe ? Quelle a été la réception de l'ouvrage de Maurice Merleau-Ponty *La phénoménologie de la perception* (1945) au Brésil entre la fin des années 1940 et l'arrivée du Néoconcrétisme en 1959 ? Comment situer l'apport de Merleau-Ponty par rapport à Pedrosa ? Le critique a-t-il rédigé des textes théoriques développant cette question ? Comment a-t-il développé sa pensée critique ?

Catherine Bompuis : C'est vrai, c'est un des livres qu'il cite souvent, c'est un de ses ouvrages de références sur lequel il va s'appuyer tout comme *La théorie des formes symboliques* de Cassirer, tout comme il s'est intéressé à Focillon. Il va être intéressé par Macluhan et la théorie [médiatique] de l'information. Cela fait partie de ses livres de références. Il faudrait faire un travail plus approfondi sur *La phénoménologie de la perception* et son importance. Il y a toujours certains livres qui nous influencent à certains moments. Mario Pedrosa était de mon point de vue un humaniste et le fait qu'il soit marxiste, qu'il ait été au parti communiste, qu'il ait été secrétaire de la quatrième Internationale sous le nom de Blum, ensuite exclu par Trotski, puis socialiste, puis préfigurant le mouvement des travailleurs de Lula, il a toujours eu un rapport extrêmement fort à la politique. Mais je le considère quand même comme un humaniste dans la mesure où il était très intéressé par ce qui se passait à l'intérieur et pour lui, l'art était une pensée qui était non verbale. D'ailleurs Lygia Clark la travaillera beaucoup, cette pensée non verbale dans tout son travail sur la thérapie d'objets relationnels. Comment elle passe son objet sur le corps de la personne pour lui faire remonter des sensations qui sont des sensations primaires. Lygia Clark sera aussi très influencée par cette question, la question de la perception, qu'est-ce qui se passe dans le corps, quel rapport à la personne avec l'art, quelles sont les émotions qu'elle peut sentir qui ne sont pas verbalisées quand elle est en rapport avec l'objet.

Et c'est vrai qu'à partir de là, l'art brésilien interroge cette relation sujet/objet... C'est ce que disait Mario Pedrosa, pas de manière contemplative, mais de manière à ce que finalement, le spectateur fasse lui-même sa propre création avec l'objet, c'est à dire qu'il a besoin de l'objet pour pouvoir lui-même créer quelque chose. Quand en 1959 Lygia Clark fait *Les Bichos* qui sont des bêtes, qui sont des objets qui se manipulent. Chaque manipulation faite par le spectateur oblige à une relation différente, il y a une relation physique qui commence à s'instaurer, ça c'est aussi toute cette question, même si elle est indirecte, toute cette question très phénoménologique de la perception qui est là. Ceci étant, il ne faut pas oublier que le Brésil, c'est un syncrétisme total, Mario Pedrosa disait que le Brésil est un anachronisme et une promesse, donc, c'est un mélange. Comme je le disais, il définissait aussi l'art brésilien comme une synthèse entre les influences qui venaient de l'extérieur et ce qui appartenait en propre à l'âme brésilienne ; avant tout c'est ce mélange, les influences sont là, elles sont mélangées, elles sont digérées, elles sont cannibalisées, elles sont « anthropophagisées » pour en faire autre chose. La question n'est pas d'appliquer des règles, mais de transformer ces règles pour aboutir à autre chose, et cet autre chose, il deviendra vraiment important avec le néo-concrétisme, c'est-à-dire à ce moment-là, on inverse la relation sujet/objet, c'est le sujet qui

créée, le sujet crée l'objet, l'objet n'est plus dans un contemplatif dans ce qu'appelait Mario Pedrosa dans sa « solennelle solennité », mais devient une relation physique qui s'établit avec l'objet qui inverse la relation. C'est extrêmement important, et ce sera poursuivi de manière extraordinaire par des artistes comme Lygia Clark ou Hélio Oiticica qui passe de l'abstraction à ces Parangolés, ces espèces de couleurs incroyables dont il s'habille pour aller défiler avec les personnes de Mangueira. Dans l'art brésilien, il y a cette trajectoire qui est particulièrement intéressante, comment on va passer finalement d'une influence extrêmement forte dans les années de 50 à 56, des influences extérieures du concrétisme qui est très présent non seulement en Amérique Latine mais en Europe, au néo-concrétisme qui est une branche dissidente et qui en même temps inverse la relation du sujet et de l'objet. La véritable force de l'art Brésilien à partir de ce moment-là, ce qui appartient vraiment à l'art Brésilien, ce qui est déterminant, c'est le néo-concrétisme, ce n'est pas le concrétisme... Tout ce qui appartient à l'humain et à son appareil perspectif passionne totalement Mario Pedrosa, ça c'est clair, et la phénoménologie de la perception est sans doute un de ses cinq ou six livres de chevet.

MB : Comment Mario Pedrosa a-t-il rencontré le docteur Nise da Silveira ? Dans quel contexte ? Et vous même l'avez-vous rencontrée ?

413 ■

CB : Nise da Silveira était communiste et une des premières femmes à être médecin. Elle a été mutée dans les années quarante dans l'hôpital psychiatrique Dom Pedro II, à l'extérieur de Rio Janeiro, où elle est restée toute sa vie, elle y a aussi été emprisonnée. Comment ils se sont connus, je ne sais plus. Ce que je sais, c'est qu'en 1946, elle commence à créer sur des idées junguennes, parce qu'elle était junguienne. Elle a d'ailleurs rencontré Jung à un congrès de psychiatrie en 1959. En créant ses ateliers de thérapies occupationnelles en 1946, elle avait commencé à utiliser une méthode, parce qu'elle était contre les électrochocs qui étaient utilisés à l'époque pour le traitement des schizophrènes. Elle pensait que les électrochocs n'avaient aucun sens. Elle les a utilisés une fois sur un schizophrène et elle a juré que jamais plus elle ne le referait. Donc, à partir de là, c'était une femme forte quand je l'ai rencontrée. Elle raconte elle-même qu'elle se retrouvait dans cet hôpital où il n'y avait rien, avec des schizophrènes, et à un moment, elle a pris une chaussette qu'elle a commencé à rouler et puis, elle les a faits jouer avec. Le schizophrène est coupé de tout affect, au fur et à mesure que sa maladie se développe, il a de moins en moins d'affects qui se mettent en place. Pour cela, elle a demandé à des artistes de travailler avec eux, puis aussi avec des animaux. Elle a toujours vécu avec des dizaines de chats chez elle. Le Musée des États de l'Inconscient est encore rempli de chats, parce que les malades arrivent à avoir une relation affective aussi bien avec l'objet peinture qu'avec l'animal. Elle estimait que c'était fondamental pour la guérison du schizophrène. Elle était aussi très passionnée par Antonin Artaud, elle a fait un petit livre et une petite exposition intitulée Les innombrables états de l'être où Artaud disait que l'être passait par des états à chaque fois plus dangereux pour lui-même. Elle était aussi passionnée par Spinoza. C'était une femme de forte tête et certains de ses malades développaient des œuvres vraiment incroyables, c'étaient des artistes assez étonnants qui ont réalisé des œuvres magnifiques. C'est vrai qu'elle a

toujours refusé de considérer cela comme de l'art mais comme une thérapie et que ça les aidait pour leur maladie, comme un médecin et une thérapie médicale.

A une certaine époque, lorsque Mario Pedrosa est rentré au Brésil, il a été exilé de nombreuses fois, il n'avait rien. Il vivait de manière très modeste et elle lui a proposé un petit boulot. Ils avaient sans doute été communistes tous les deux, leurs relations n'étaient pas toujours très faciles et leurs points de vue divergeaient, car pour Pedrosa, ce que faisaient les malades était de l'art, mais pas pour elle. Toujours est-il, que travaillant au Musée des images de l'inconscient, il se rapproche de l'œuvre des malades mentaux, il commence à faire une sélection de leurs travaux et commence à écrire sur eux, il commence à garder leur travail et à écrire comme un critique d'art sur les malades. Il écrivait comme un critique d'art aussi bien sur les malades mentaux que sur les enfants, il n'y avait aucune ségrégation, c'était quelqu'un de très ouvert, pas du tout fermé dans une pensée sectaire. Il a écrit de très beaux textes sur un des malades mentaux, Raphael qui, lorsqu'il dessinait, la pointe de son crayon ne tirait jamais la main, le dessin était fait d'un seul trait. En 1927, il avait rencontré les Surréalistes (c'était le beau-frère de Benjamin Perret), il était ami avec Tanguy et Breton. Beaucoup plus tard, il va montrer les dessins de Raphael [Domingues] à Breton, avec qui il était resté en contact et Breton les a trouvés plus beaux que les Matisse. A partir de là, il y a eu cette création du Musée des Images de l'inconscient, il y a eu plusieurs catalogues et il s'est mis à faire presque un travail de conservateur de musée avec les œuvres de ses malades mentaux, en essayant de les conserver dans des conditions toujours précaires. C'est ainsi qu'il a commencé à élaborer sa conception du Musée, car finalement, qu'est-ce que c'est qu'un musée ? Ça doit être une maison où les gens viennent et passent du temps, font ce qu'ils ont envie de faire et voilà, cela doit être ouvert. Finalement, au sein de l'hôpital psychiatrique, il y a eu un petit bâtiment s'appelant « Musée des Images de l'Inconscient » où les malades peuvent aller et venir et j'ai eu la chance, il y a presque vingt ans, de voir une exposition de [Fernando] Diniz qui a vécu toute sa vie en hôpital psychiatrique et qui est mort maintenant. Je l'ai rencontré et j'ai déjeuné avec lui. C'était une rétrospective de Diniz au Paço Imperial en 1991 et c'était magnifique. C'était d'une sensibilité, toute cette question de sensibilité dont on parlait qui était primordiale pour Mario Pedrosa. Il disait que la sensibilité pour l'artiste, c'est l'intelligence, l'intelligence pour l'artiste, c'est du sensible. On était uniquement dans une zone qui était celle de la sensibilité sinon rien n'existe. Et dans cette rétrospective au Paço Imperial (RJ), Diniz était assis par terre et continuait à peindre parce qu'il ne voulait pas lâcher son travail.

Il y a donc cette création du Musée des Images de l'Inconscient en 1952. Il a ouvert tout ce rapport, il était tout aussi intéressé par Merleau-Ponty, que par Freud et Jung. A travers Jung, c'est toute la question de l'inconscient collectif qui est posée. Il y a des successions de mandalas faits par les malades. Il y a un très bon film sur le travail de Nise da Silveira en plusieurs cassettes qui dure plusieurs heures, où on voit les malades qui sont en train de peindre sur des chevalets dans un parc. Ce qui est très beau dans le film, c'est que les artistes comme Serpa, Mavignier sont debout derrière les malades qui sont assis. A un moment donné, il y a une femme schizophrène, qui a été assassinée plus tard par un paranoïaque, elle se tourne vers l'artiste et le regarde, et on sent une complicité au niveau du regard,

ça ne se verbalise pas mais il y a quelque chose qui passe, et ce quelque chose qui passe fait qu'elle peut peindre, ce qui veut dire comment réintroduire l'affectif pour quelqu'un qui est en perte d'affectivité et toute cette question-là. Finalement, ces artistes font des œuvres incroyables et Pedrosa va écrire sur eux comme un critique d'art, comme il écrivait sur Matisse et ça, c'est très beau, c'est une belle leçon.

MB : Cette dimension affective invite à rebondir sur une question qui concerne la thèse de Mario Pedrosa La nature affective de la forme dans l'œuvre d'art...

Cette dimension affective est prédominante dans tous ses écrits. Pour moi, ce qui m'a le plus intéressé chez Mario Pedrosa, la première fois que je l'ai lu, c'est cette dimension affective. Finalement, il m'a intéressé comme être humain et comme être humain sensible. Et cette dimension affective, quand il écrit, elle est flagrante. Il écrit avec affect, avec passion et il travaille sur cette question-là en disant qu'elle est fondamentale pour l'art. Il introduit toutes les problématiques de sensibilité. Il parle très bien d'Hölderlin par exemple qui, au plus fort de sa folie, quand il était incompréhensible oralement auprès de ses proches, quand il écrivait, c'était d'une clarté éblouissante. Cette dimension affective que l'artiste a avec la forme, que le spectateur a avec la forme, c'est à partir de là qu'il construit tout.

415 ■

MB : C'est pensé dans la relation... vous pouvez m'en dire plus sur cette problématique ?

CB : C'est une problématique de sensibilité, il a écrit plusieurs textes sur la question de la sensibilité. Effectivement, il travaille avec Nise da Silveira, à ce moment-là, ils inaugurent le Musée des Images et de l'Inconscient en 1952. Lorsqu'en 1976, le Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro brûle, il propose une reformulation d'un musée qui engloberait non seulement l'art moderne et l'art contemporain, mais aussi l'art des malades mentaux, l'art des Indiens et qui pourrait absorber toutes ces catégories périphériques qui sont rejetées par la société. C'est un point de vue à la fois politique et assez révolutionnaire à l'époque. Cela ne se fera pas. C'est ce qu'il appelait la reformulation du musée d'art moderne, c'est-à-dire quelque chose d'ouvert qui accueille sans discrimination ce qui n'est pas considéré comme de l'art, socialement, institutionnellement.

MB : Quelles étaient ses relations avec Léon Degand [1907-1958] ? L'avait-il connu en Europe avant son exposition De la figuration à l'abstraction pour l'inauguration du Musée d'Art moderne de São Paulo en 1949 ?

CB : Il n'y a pratiquement pas de texte où il parle de Léon Degand, mais il avait organisé une visite avec Léon Degand et Meyer Schapiro [1904-1966] à l'hôpital psychiatrique. Schapiro disait que, ce qui lui l'avait le plus impressionné au Brésil, c'était cette visite au Musée des Images de l'Inconscient. Même Jung en 1959 avait été très étonné par le travail des malades mentaux, en disant que les gens qui travaillent avec eux n'ont pas peur de l'inconscient et ont une relation extrêmement proche, affective avec les malades, ce qui fait que les œuvres des malades sont différentes et

qu'ils ne sont pas enfermés dans un système... Léon Degand a eu des contacts avec Pedrosa, il était un défenseur de l'abstraction comme Mario Pedrosa et il y eu des combats terribles au Brésil avec une partie très réactionnaire et académique. C'était un combat qui n'était pas gagné d'avance, en France aussi.

MB : Il s'est produit le même type de problématique et de polémique qu'en Europe autour du débat pour ou contre l'abstraction. A Rio de Janeiro, il semble que cela se soit passé différemment, on est sorti de l'opposition entre abstraction géométrique et froide d'un côté et abstraction lyrique et chaude de l'autre. Vous pouvez m'en parler...

CB : C'est très intéressant cette abstraction chaude, cette abstraction froide. C'est le mélange total avec le concrétisme, c'est à dire que le concrétisme, ça pourrait être de l'abstraction froide, or c'est de l'abstraction chaude sans pour autant être de l'abstraction lyrique, c'est nourri de toute cette théorie de la Gestalt, de la forme affective de l'œuvre d'art et ça déjoue toute cette classification européenne car ça se situe entre les deux. Ce que l'on pourrait qualifier d'abstraction froide est en fait une abstraction chaude parce qu'elle est portée d'affects.

■ 416

MB : A propos de ce qui pourrait nous paraître ambigu dans ce registre, Palatnik qualifie lui-même son travail d'expression concrète...

CB : Au début, ça choque car on est tellement conditionné par une certaine histoire de l'art, après la deuxième guerre mondiale, écrite par les Américains et par l'Europe qui commençait à décliner. C'est une toute autre manière d'aborder les choses et de contrecarrer toutes les classifications qui sont établies par l'histoire de l'art en Europe et aux USA. En même temps, Pedrosa a écrit des textes très virulents contre cette abstraction lyrique qui s'apparentait à la calligraphie japonaise sans en être une, car il avait étudié au Japon la calligraphie et le sens que ça avait, et ce n'est pas les imitations à la Mathieu, d'ailleurs à l'époque [Georges] Mathieu était venu à Rio, et cette théâtralité du geste était pour lui, impardonnable. Faire corps avec l'objet, d'exprimer son individualité, Pedrosa trouvait cela pitoyable. Il a écrit des textes très virulents sur Mathieu où il le massacre. Pollock n'est guère sauvé dans l'histoire non plus, il le compare à James Dean. Mais tout cet art informel lyrique ne l'intéressait absolument pas.

MB : Est-ce que Pedrosa a écrit pour le groupe d'artistes abstraits qu'ils formaient ensemble à la fin des années 1940, à Rio de Janeiro ? Pouvez-vous me parler de Palatnik et de ses relations avec Ivan Serpa et Almir Mavignier.

CB : Palatnik était surtout intéressé par la peinture et lorsqu'il a vu les œuvres des malades mentaux, il a arrêté parce qu'il y avait une telle richesse de langage chez les schizophrènes avec une imagination complètement débordante, ils ne s'imposaient aucune limite, tellement libre dans leur création et surtout, le travail avec le langage était toujours incroyable. C'est à partir de là qu'il a décidé de complètement réorienter son travail.

MB : Et dans le contexte du groupe Frente en 1954, quelles étaient leurs relations ? Pouvez-vous préciser la position de Pedrosa et son apport dans l'art brésilien sachant que dès les années 1960, il introduit l'idée du post-modernisme ?

CB : Mario Pedrosa a tout fédéré. On ne peut pas comprendre l'art brésilien si on ne connaît pas Mario Pedrosa. A la fois, sa personnalité explose, il avait des contacts avec Romero Brest, engagé politiquement en Argentine. Il a introduit le marxisme au Brésil. C'était un critique d'art mais aussi un homme politique, c'était un activiste. On ne peut pas faire les choses à la Française, on ne peut pas cloisonner sinon on ne comprend rien, on se perd complètement et on est dans les choses les plus contradictoires possibles. Le Brésil est en contradiction totale. C'est un anachronisme et une promesse comme dit Mario Pedrosa, c'est un paradoxe total. Oui, il a été très important pour l'abstraction, on peut dire même pour le modernisme, avec tout ce projet utopique qu'il y a derrière le modernisme. Qu'est-ce que c'est le modernisme ? C'est une volonté de faire changer la société, c'est une volonté de construire. Que voulaient faire les premiers modernes, les constructivistes si ce n'est changer la société, changer le monde. Que voulait faire Vladimir Maïakovski, El Lissitzky, d'ailleurs, c'est très intéressant de voir les Prouns d'El Lissitzky, les installations d'Hélio Oiticica ou celles de Lygia Clark. Il y a donc ce projet moderne qui est un projet utopique mais aussi un projet social, et il est en rapport avec la trajectoire politique de Mario Pedrosa. Il a introduit, il a ouvert le Brésil à la modernité dans un milieu qui était extrêmement fermé, académique et cela de manière très virulente, polémique. C'était un apôtre de l'abstraction. Pourquoi il aimait autant l'art moderne ? Pourquoi il l'a autant défendu ? Parce que l'art moderne avait puisé dans toutes les sources primitives, c'était un langage universel, c'était un langage que tout le monde pouvait comprendre, sans parler la même langue.

Le langage des formes est un langage qui s'adresse à chaque personne, sans discrimination. La langue est une barrière, l'art moderne parle à tout le monde. Il y avait cet universalisme de l'art moderne qui était très important dont il ressent le déclin très vite. C'est sans doute un des premiers critiques d'art à ressentir le déclin très vite. Il commence alors à s'engager vers d'autres voies. Pour être un homme politique très avisé et activiste, il pressent le post-modernisme, à la fin du modernisme. Il adorait un artiste comme Klee qui essayait d'avoir cette ouverture universelle à travers le langage des formes et finalement, avec la société telle qu'elle se met en place, une société de consommation, l'art devient un des éléments de propagande, politique, publicitaire. Je pense que son analyse du post-modernisme est une analyse politique. Ce qui est intéressant, c'est de repérer dans son travail à lui, lorsqu'il utilise des qualificatifs pour certains artistes qu'il admirait, il parle d'art révolutionnaire pour Lygia Clark et d'anarchisme pour Hélio Oiticica. C'était le plus grand compliment qu'il puisse leur faire. Cela appartient au vocabulaire politique. On ne peut pas couper la dimension de critique d'art de sa dimension politique et les relations sont extrêmement mêlées car pour lui, l'art était une question politique, l'art devait intégrer, c'était un facteur d'intégration, il devait pouvoir changer les choses, faire bouger la société.

Mario Pedrosa est un intellectuel global. C'est un des premiers intellectuels global, même avant tous ceux qui vont écrire, car sa trajectoire est politique, il a été exilé plusieurs fois, il part d'abord étudier la philosophie à Berlin, il est exilé de nouveau aux USA, puis il va en France, il a donc une vision extrêmement informée. A l'époque, avec la dictature, très peu de choses passaient de ce qui se faisait à l'extérieur, il y avait une censure énorme. Pendant la période de dictature de 1964 à 1984, il n'y avait rien, pas de journaux, les artistes étaient dans une absence totale d'informations, de ce qui se passait dans le monde, il y avait donc une activité énorme et lui, de par ses exils, a été en contact avec beaucoup d'autres mouvements artistiques du monde entier, ami avec beaucoup d'artistes dont Calder, une amitié très longue. Ça lui permet, lorsqu'il revient au Brésil après ses exils successifs, d'écrire dans plusieurs journaux dont le *Jornal do Brasil*, le *Correio da Manhã*. Ça lui permet de parler de tout, de Rauschenberg, de Calder, de Pollock, de l'École de Paris, des Surréalistes car il a des contacts importants et la possibilité de circuler. Il a été expulsé du Brésil, ça lui a permis de retourner les tragédies d'une vie pour en faire une victoire, pour en faire une arme. C'est une ouverture extraordinaire dans un pays fermé dans une dictature. C'est une respiration, un ballon d'oxygène pour la situation artistique brésilienne. La question du cannibalisme, c'est tout le manifeste de l'anthropophagie qui fait partie de la culture brésilienne, « seule l'anthropophagie nous unit contre le monde réversible et les idées objectivées ». C'est le cannibale qui s'approprie le mal du colonisateur. Cela porte la culture brésilienne, ce qui est très important.

■ 418

MB : Palatnik précise que Mario Pedrosa lui avait prêté un ouvrage sur la cybernétique ? Pedrosa a-t-il écrit plus spécifiquement sur la cybernétique et son rapport à l'art ? Ces idées sont-elles développées dans ses études en rapport avec la théorie de la Gestalt ?

CB : Mario Pedrosa, était passionné par l'art et la science. Il pensait que la science était arrivée à un point où elle ne pourrait plus représenter une image du monde. Il a écrit plusieurs textes sur l'art et la science. Il décroisonnait tout, à la différence de Clement Greenberg qui s'enferme dans un formalisme terrifiant. Il est anti-Greenberg par excellent, c'est à dire qu'il décroisonne tout, il y a art et inconscient, art et politique, art et science, art et architecture. Il analyse tout et il ouvre tout. Le grand intérêt de sa pensée, c'est que c'est une pensée curieuse, ouverte, qui déjoue toute classification, tout enfermement. L'histoire de l'art pour lui n'est intéressante que si elle est confrontée à d'autres domaines du savoir, à d'autres domaines de la pensée, et donc il la confronte pour mieux la faire éclater. C'était une pensée extrêmement subversive à l'époque. A un moment donné, on assiste presque à un retour à l'ordre, en matière d'histoire de l'art ou alors comme aux USA, à un instrument de politique pour la guerre froide, comme ce qui s'est passé avec l'expressionnisme abstrait qui est devenu avec le gouvernement américain, un instrument qui servait au moment de la guerre froide, à montrer la liberté de l'artiste, à afficher la liberté de l'artiste.

MB : Quels ont été les rapports entre Pedrosa et Palatnik jusqu'à la disparition du critique en 1981 ?

CB : Pedrosa a défendu Palatnik dans tous ses textes. Palatnik a par ailleurs une grande admiration pour Pedrosa, il l'a ouvert au marxisme, à Freud, à Jung, à toute une grande variété de lectures qu'il n'avait pas. Pedrosa était un point de ralliement, sa porte était toujours ouverte. Il adorait parler, il adorait les gens, il adorait les artistes, qui pouvaient venir à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, parler avec lui, sa maison était toujours pleine. Il aimait le contact humain, il était affectif. Dès qu'un artiste faisait quelque chose, il l'appelait. J'imagine qu'avec Palatnik, il a eu la même relation. Même plus tard, quand Antonio Manuel s'est dénudé au Salon d'Art Moderne en pleine dictature, il l'a appelé pour en parler. Il a fait un texte ensuite sur lui. Lygia Pape était très liée avec lui. C'étaient des rapports d'amitiés, avant toute chose, des rapports humains. Le plus important pour lui était la personne et l'art était ce qu'il y avait de plus humain comme expression.

MB : Comment considérez-vous le travail de Palatnik ? Ses liens avec l'art cinématique, le mouvement néo-concret et l'art technologique ?

CB : C'est difficile d'avoir un panorama de l'art brésilien, car ils sont tous très différents. Physiquement, les Brésiliens sont aussi bien blonds aux yeux bleus que noirs aux yeux verts. C'est un peu pareil avec les artistes. Palatnik, lui, a fait son travail dans son coin, il ignorait tout du cinétisme. Il a fait ses recherches, je crois qu'il n'était même pas considéré comme un cinétique dans la liste de Franck Popper et qu'il a été considéré après, à partir de 1964. L'histoire de l'art est sans intérêt quand c'est une classification froide, un inventaire sec, cela n'a aucun sens. Mario Pedrosa en avait aussi marre des « ismes », c'était la grande mode : nouveau réalisme, cinétisme, expressionnisme, l'ère des « ismes », il trouvait cela complètement caduque, cette manière d'envisager l'art comme si l'on faisait un inventaire. Heureusement, les « ismes » ont disparu dans les années soixante. C'est vrai qu'il y a des caractéristiques communes entre les artistes brésiliens, mais le plus intéressant, c'est de voir les différences, voir ce qui les différencie, chaque personne d'une autre.

Dans cette logique-là, Palatnik a été cinétique avant la lettre, mais en étant aussi très différent de Soto, d'Agam, de Schöffer ou de Le Parc. C'est plus intéressant de distinguer leurs différences au sein des mouvements. Il y a aussi le contexte qui est important pour l'artiste et sans doute Palatnik est un pionnier de l'art cinétique au Brésil, ce qui n'était pas évident au début mais qui lui a été reconnu après. Frederico Morais a beaucoup travaillé avec Pedrosa, c'est quelqu'un qui a un très grand respect et aussi une grande amitié pour lui.

Pedrosa a non seulement influencé les artistes mais les critiques d'art. Le concrétisme sans Mario Pedrosa n'existerait pas et probablement le néo-concrétisme non plus. C'est quelqu'un qui plaçait les qualités humaines au-dessus de tout. Palatnik, c'est presque un chercheur, un peu savant fou. J'ai vu, il y a quelques mois une exposition où il montrait des petits films très jolis et très humoristiques. Il y avait des petits dés aimantés et il jouait avec. Il y a toujours plusieurs influences, c'est inconscient.

Le Brésil est une « terre de contrastes », c'est difficile d'identifier une identité brésilienne, mais s'il y en a une, elle est revendiquée au moment du néo-concrétisme. Les Brésiliens sont toujours à la recherche d'une identité. C'est un peuple qui a

été colonisé, ils ont essayé de coloniser les Indiens mais les Indiens ont préféré se suicider, ils ont ensuite importé les esclaves d'Afrique. Il y a donc des identités qui se mélangent au Brésil. On pourrait dire que l'identité brésilienne, c'est le mélange, c'est un syncrétisme, ce qui est complètement opposé à l'idée de pureté. Le Brésil a toujours une faim cannibalesque de tout ce qui vient de l'étranger et la volonté contradictoire et parfois contestée, de constituer dans un même espace, une image qui les représente comme un tout. Le Brésil revendique le tout, on est tout, on n'est pas ça, on est le tout, on a tout absorbé, on a fait ce que l'on a voulu, on est le tout. C'est ça l'identité brésilienne, c'est la revendication du tout, c'est une synthèse qui prendrait tout et qui aurait cannibalisé absolument le colonisateur, l'image du colonisateur et de toutes les influences étrangères qui seraient là.

Bibliographie indicative

BOMPUIS, Catherine, « A Revolution of sensivisity », in : Eds. FERREIRA, Glória, HERKENHOFF, Paulo, Mário Pedrosa Primary Documents. New York : The Museum of Modern Art, 2015, p. 52-57.

■ 420

ESPADA, Heloisa, « Mário Pedrosa et l'abstraction géométrique au Brésil : pour un « constructivisme » non dogmatique », Critique d'art [En ligne], 47 | Automne / Hiver 2016, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 25 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/critique-d-art/23253> ; DOI : 10.4000/critique-d-art.23253

FERREIRA, Glória, « Neoconcretismo, la théorie et la pratique », in : Mémoires croisés, dérives archivistiques : Archive de la critique d'art, Paris : Institut national d'histoire de l'art, 2015, p. 46-49.

MERLEAU-PONTY, Maurice. La phénoménologie de la perception, Paris : Gallimard, 1945.

Recebido em 21/10/2018 - Aprovado em 21/11/2018

Pour citer cet article

BEUZARD , M. KERINSKA, N. (tradução) Propos sur la scène artistique brésilienne des années 1940 aux années 1980 : Interview de Catherine Bompuis par Marjolaine Beuzard, 2010 ouvirOUver; Uberlândia, v.14,n.2, p.410-420, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>;
DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-11>

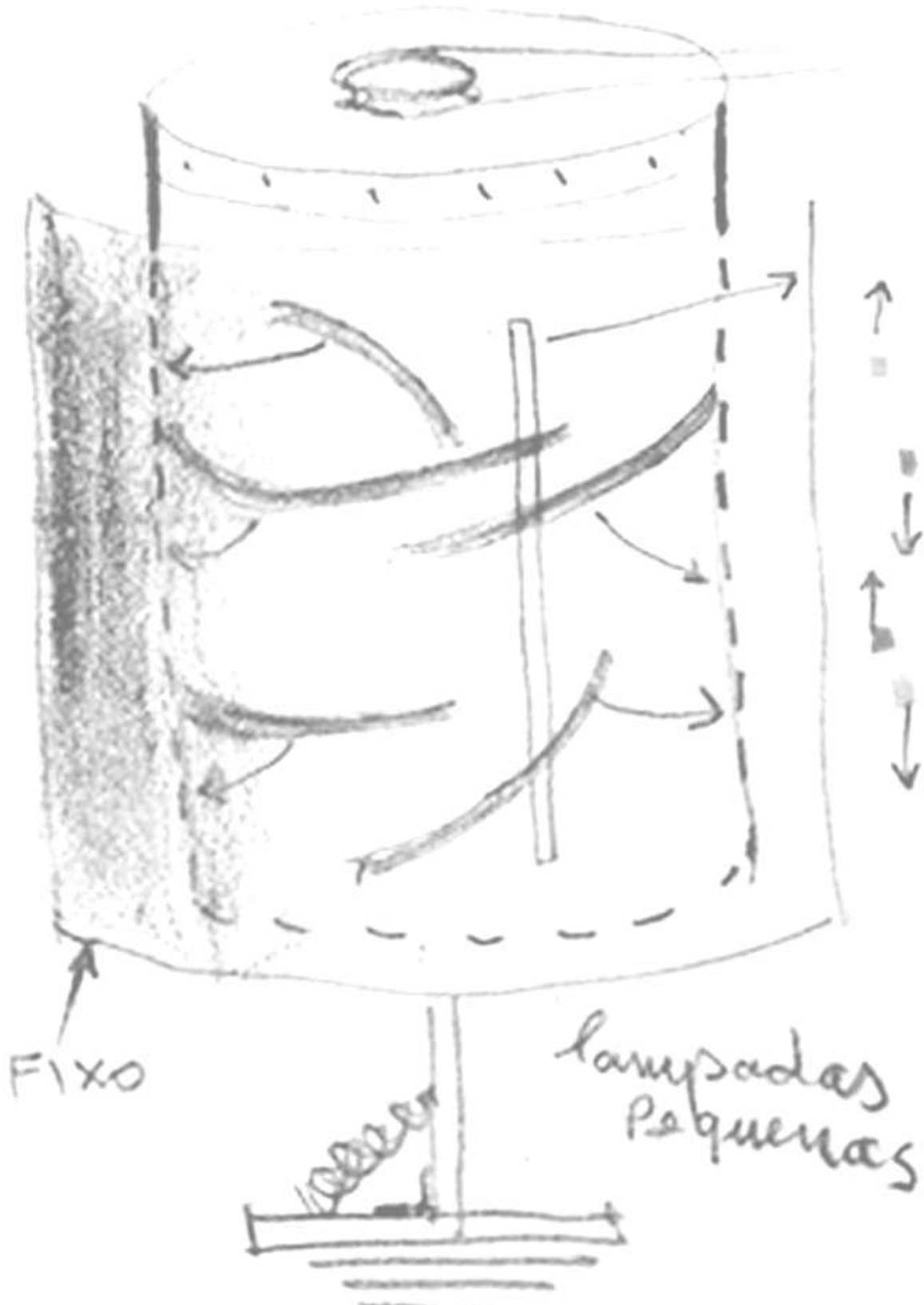


A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Domingo, 27 de Março de 1949

222 230 / 231 232 233 234

AUTORIA



25
IVAN

19
Alc
Al

Ensaio em dois tempos: revivendo Antígona, a prisioneira

PATRICIA FRANCA-HUCHET

■ 422

Patricia Franca-Huchet é Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e Pesquisadora do CNPq. Doutora e Mestre pela Université de Paris I | Panthéon/Sorbonne. Graduação pela Université de Paris VIII. Pós-doutorado e residência na Université de Paris III. Trabalha sobre a imagem focalizando seu interesse pela reconstrução crítica da tradição pictural (fotografia, artes plásticas e literatura). Divide as suas atividades artísticas com a prática do ensino, da exposição, da pesquisa, da publicação e do evento: coordenação de eventos e apresentações de trabalho no Brasil e em outros países. Coordena o grupo de pesquisa BE:IT Bureau de estudos sobre a imagem e o tempo. Foi professora pesquisadora da Universidade de São Paulo [ECA-CAP] de 1995 a 1997 a convite de Walter Zanini e Júlio Plaza. Tem obras na coleção da Fondation Danäe, Museu de Lalín — França e Espanha —, no Museu de Arte de Brasília, particulares e publicações em livros e revistas no Brasil bem como em outros países. Sua pesquisa Os quatro fotógrafos já foi mostrada em vários países [Paris FR 2009, València ES 2009, Madrid ES 2010, Montreal CA 2011, Florianópolis e Belo Horizonte, BR 2012, Lalín [Bienal] e Porto Alegre 2015. Expõe seus trabalhos no Brasil e em outros países. Foi membro do IAWIS: International Association of word and image studies.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Belo Horizonte MG

■ RESUMO

Este ensaio, em um primeiro momento, apresenta uma reflexão sobre um processo artístico envolvendo a personagem de Antígona, da primorosa peça de Sófocles [400 a.C] e, em seguida, montagens de textos e fotografias. Intenta trabalhar o tempo como elemento da narrativa e da montagem literária e visual.

■ PALAVRAS-CHAVE

Fotografia, literatura, história, Antigone. A

■ ABSTRACT

This essay, at a first moment, presents a reflection about an artistic process involving the character of Antigone, taken from Sophocles's exquisite play [400 a.C] and, following that, an assemblage of texts and photographs. The theatricality of photographic images, the literary narrative, and the assemblage were the procedures sought in this work. It aims to deal with "time" as an element for the narrative and the visual and literary assemblage.

423 ■

■ KEYWORDS

Photography, literature, story , Antigone.

Revivendo Antígona

Tenho, como produtora de imagens, o interesse pela teatralidade, as ficções e cenários. Trabalhando com imagens da história bem como de nossos próprios arquivos, cenario ficções constituindo blocos de visualidade sempre inseridos em narrativas. Meu interesse pela abordagem antropológica da fotografia permite o estudo da imagem e, conseqüentemente, da fotografia de um modo aberto, não sendo sujeito a uma disciplina específica. Neste caso, quando olhamos para uma fotografia é como ver a cena de um teatro: nós olhamos o olhar de alguém sobre o mundo e não o mundo em si. Como uma cena, ou um 'ato'. Aí encontramos também o lugar do espectador.

Retrabalhei a história de Antígona para "remontar" uma história que contemplasse questões que me inquietam. A história de Antígona, pela força de sua persistência no tempo, me levou a criar uma montagem de historicidade e daquilo que costumo pensar que seja arte.

■ 424

Uma das questões que me preenche na relação entre a literatura e a fotografia se coloca fundamentalmente como imagem. Não se trata apenas de uma absorção de imagens, mas de seu acontecimento no pensar, no sentir e no querer. Em uma civilização como a nossa, na qual a imagem partilha tantas esferas, como por exemplo, a mentira — o simulacro — ela se dá como objeto que consagra nossas estruturas imanentes e nossas formas de lidar com o saber e com o poder. Constitui-se em uma forma de experiência do mundo pelo homem, em todos os domínios (pensando aqui em uma futura mãe que vê a forma de seu bebê em um ultra-som) mas, especialmente, no que me interessa aqui: abordá-la em suas condições de possibilidades para experiências na estreita relação entre a vida e a obra em sua dimensão fértil, para chamar uma palavra interrogativa e crítica. Cada imagem possui sua própria condição, seu próprio regime histórico, constituindo assim um perímetro antropológico.

Tenho interesse em mostrar alguma realidade que encontro disposta e, como, a partir disso, um trabalho envolvendo a imagem e o texto pode nascer e se formar, que poderá se caracterizar como livro, exposição, instalação, texto ou apresentações de trabalho; objetos culturais, de certa forma. Uma pergunta bem simples, mas não tão fácil de responder: como a partir de um certo número de imagens pode nascer uma prática íntima do texto? Observo a partir de qual momento e qual ponto se começa a delinear uma narrativa, a história sendo, aqui, a visão sobre um conjunto de sinais através dos quais podemos fazer 'montagens'. Essa história poderá explorar diversos espaços, como a arte, a política, a ética, a moral, a paixão e a poesia. A experiência é a vontade de criar formas, através das quais a matéria vai poder ser pensada e formulada, como já disse, pela montagem.

Como já mencionado, trabalhei com fotografias que revisitam a personagem Antígona, da peça teatral de Sófocles [400 a.C]. Esta personagem de envergadu-

ra histórica e universal possui características que ressoam muito na vida psíquica das mulheres hoje em dia. Antígona está diante do poder e diz não, faz escolhas, tenta não se perder nos limites da linguagem e da confusão mental. Sua magistral solidão e sua rebeldia mostram uma luta lenta e incerta na direção de uma subjetividade livre. Por enquanto, a instalação conta com seis momentos: Infância [Antígona, filha mais velha, brincou à beira das águas protegida por Netuno enquanto tinha como tarefa cuidar de seus irmãos]; sua Secreta Solidão [Antígona é artista e também arqueira, conhece as estrelas e as constelações]; Por onde andou [caminhou como mendiga, seguindo seu pai cego, o maior poeta da cidade]; Fúria [seu transe furioso e catártico decorrente da resistência e da difícil luta contra a tirania: ela foi capaz de enfrentar a mentira e a crueldade]; Meditação [hora de encontrar o vazio, que sempre permite-lhe visualizar outros mundos] e A Prisioneira [quando se encontra à espera do fim]. A teatralidade nesse trabalho é para que não nos esqueçamos que esta instalação tem como fundamento uma personagem do teatro, que fascinou dentre inúmeros filósofos, artistas, escritores, poetas, historiadores e pensadores como G. W. Friedrich Hegel, os poetas Friedrich Hölderlin e Johann W. Goethe, Bertold Brecht, Jacques Lacan, Henry Bauchau, Jean Cocteau, Júlia Kristeva, Philippe Lacoue-Labarthe, Jacques Derrida, Judith Butler e, até mesmo Jeanne Moreau, artista francesa, que em depoimento revela ter sido a peça Antígona — vista por ela aos treze anos — que proporcionou-lhe a percepção do teatro e o desejo intenso de conhecê-lo.

425 ■

O ensaio fotográfico que segue — A Prisioneira — é acompanhado de montagens de trechos do esplendoroso livro *A montanha mágica* de Thomas Mann, com inserções minhas. Substituí o nome do querido Hans Castorp pelo de Antígona e, algumas vezes, fiz uma livre adaptação para que o texto encontrasse com mais facilidade o caminho da figura que aqui vos apresento. Antígona está sempre presente através dos tempos! Oras, para que não nos esqueçamos que o tempo é sempre revoltoso e que podemos, sem sombra de dúvida, sentirmo-nos arrebatados para o “lá e o outrora”

A PRISIONEIRA

Esta história já se passou há muito tempo, está recoberta, por assim dizer, pela patina do tempo e deve ser relatada, incondicionalmente, na forma do passado mais remoto. Isso talvez não seja desvantagem para história alguma, mas vantagem; é necessário que as histórias já tenham passado, caberia dizer, melhor corresponderão à sua qualidade essencial de histórias, e mais adequadas serão ao narrador, esse mago que evoca o pretérito. Acontece porém com a história o que hoje acontece com os homens, e entre eles, não em ultimo lugar, com os narradores de histórias: ela é muito mais velha que seus anos; sua vetustez não pode ser medida por dias, nem o tempo que sobre ela pesa, por revoluções em torno do sol. Numa palavra, não é propriamente ao tempo que a história deve o seu grau de antiguidade — e o que se pretende com essa observação feita de passagem é aludir e remeter ao caráter problemático e à peculiar duplicidade desse elemento misterioso.

■ 426



Ora, isso poderia causar espanto; e todavia está bem assim, corresponde às leis do narrar e do ouvir; corresponde às ditas leis que o tempo se torne para nós tão longo ou tão curto que ele se afigure tão vasto ou tão reduzido à nossa experiência quanto o é para Antígona, a heroína de nossa história, requisitada pelo destino de modos tão inesperados. E, em vista do mistério que constitui o tempo, pode ser proveitoso preparar o espectador para outros milagres e fenômenos com que deparamos em companhia de Antígona.



A manhã estava fresca e nublada. Vastas massas de neblina jaziam imóveis diante das elevações laterais, enquanto volumosas nuvens brancas e cinzentas repousavam sobre os topos das árvores mais distantes. Pedacos e tiras de céu azul apareciam aqui e ali, e quando um raio de sol caía sobre o fundo do vale a aldeia cintilava muito alva, contrastando com os olivais sombrios que cobriam as encostas. Em algum lugar se dava um concerto matinal, provavelmente no mesmo templo de onde viera, na noite anterior, o som de um coral de vozes infantis. Ouvia-se na surdina os acordes de um hino religioso; depois de uma pausa, seguiu-se um canto suave e feminino, e Antígona, que gostava de música de todo o coração, sentiu produzir nela um efeito calmante, entorpecente, escutou-a satisfeita, com a cabeça levemente inclinada para o lado, a boca aberta e os olhos um pouco avermelhados.

■ 428



Eis que, de súbito, sentiu-se transportada para aquela fase remota de sua vida, em que passara a cena original de um sonho remodelado em conformidade com impressões mais recentes, e que tivera poucas noites atrás...Viu-se arrebatada para o lá e o outrora, sem deixar qualquer vestígio, a ponto de suspender o espaço e o tempo, e com tanto vigor que se poderia dizer que nas pedras junto ao seu esconderijo jazia um corpo inânime, ao passo que a verdadeira Antígona se encontrava longe dali, num ambiente e numa época muito distantes — e ainda numa situação que, apesar da sua simplicidade, era para ela arriscada e lhe inebriava o coração. Perto da morte, meditando sobre a singularidade da sua situação, às vezes, um riso louco de triunfo subia-lhe do fundo da alma e lhe sacudia o peito, enquanto seu coração estacava, dolorido, sob o efeito de uma desmedida e até então ignorada alegria e esperança; outras vezes, porém, empalidecia de susto e desassossego, e eram goles da sua própria consciência que o coração repetia, numa cadência acelerada, errática, batendo-lhe nas costelas.



Fora perto das sete horas; o sol já se pusera e a lua quase cheia já se elevava, a leste, por cima das margens do lago, cobertas de arbustos. E durante dez minutos, enquanto Antígona rabiscava a terra com gravetos e pedrinhas, reinava uma constelação perturbadora, fantástica qual um sonho. A oeste resplandera, como em pleno dia, uma luz vítrea, prosaica, decidida; mas bastava voltar a cabeça para deparar com uma paisagem de luar, igualmente típica, entremeada de brumas úmidas e de mágico encanto. Esse contraste esquisito durara um quarto de hora, pouco mais ou menos, antes de se completar o triunfo da noite e da lua. Com um pasmo alegre, os olhos deslumbrados e confundidos de Antígona haviam passado de uma iluminação e de uma paisagem à outra, do dia para a noite e da noite para o dia. E nesse instante, vislumbrou a história do pai e da mãe.

■ 430



À noite, Antígona contemplava os astros. Apossara-se dela o interesse pelo transcurso do ano, posto que já estivesse assistido na terra a mais de vinte voltas em torno do sol. — Sim senhor, o zodíaco, o círculo dos signos. As velhíssimas constelações: Escorpião, Sagitário, Capricórnio etc. Não é possível não se interessar por isso. Há doze signos, como você deve saber. Três para cada estação, os ascendentes e os descendentes, a órbita das constelações que o sol perfaz. Ela achou isso grandioso! Imagine que os encontraram pintados no teto de um templo egípcio; era até um templo de Afrodite, nas proximidades de Tebas. Os caldeus também os conheciam; os caldeus, sabe? Aquele velho povo de magos, de origem árabe e semítica, sumamente versado em astrologia e profecias. Também eles já estudaram o cinturão celeste, por onde se movimentam os planetas, e subdividiram-no nesses doze signos, os dodecatemoria, tais como foram transmitidos. É notável! Isso é a humanidade!



Escutava de seu retiro os festejos de solstício. Solstício de verão! Fogueiras acesas nas montanhas e cirandas dançadas de mãos dadas ao redor das labaredas erguidas. Assim faziam os homens primitivos, quando celebravam a primeira noite de verão, essa hora meridiana e esse ponto culminante do ano, donde, então parte a descida. Dançam, giram e exultam. Agem assim por puro desespero, se me permite essa expressão, em homenagem ao círculo falaz e à eternidade sem rumo duradouro, no qual tudo se repete. Ah, sim! É isso! — exclamou nela uma voz, como se desde tempos imemoriais tivesse levado no seu coração, às escondidas e sem confessá-lo a si própria, toda essa alegria azul, irradiada pelo sol. E “esses tempos imemoriais” eram vastos, infinitamente vastos, tal e qual o mar que se abria à sua esquerda, ali onde o céu, num tom delicado de violeta, descia até as águas. O coração de Antígona se abriu dolorosamente, por inteiro, amando o que via diante de si.

■ 432



Ela ainda sabia muito bem o quanto, em diversos daqueles sonhos excessivamente agitados que naqueles dias lhe encheram as noites, exasperava-se por causa das guerras em torno de si. As flechas que enviava na direção de seus oponentes não acertavam o alvo voluntariamente, apenas raspavam de leve a pele daqueles soldados inocentes. Mas isso se passara num sonho, e Antígona acordada era diferente, menos livre de inibições quando sonhava. Em estado de vigília tudo pode ser de outro modo; talvez fizesse bem tentando conformar-se intimamente com essa maneira de ser, completamente nova para ela. Quem sabia se não eram dignas de ser estudadas sua rebeldia e sua crítica? Sou tentada a dizer que não extraímos os sonhos unicamente da nossa própria alma. Sonhamos anônima e coletivamente, embora de forma individual. A grande alma, da qual você é apenas uma partícula, talvez sonhe por meio de você. Cabe-me, é o que afirmo, tenho o genuíno direito de deitar-me aqui e de me entregar a esse tipo de sonhos... O que sonhara já estava em vias de apagar. E o que pensara, naquela mesma noite já não entendia muito bem.



O enfermo é justamente um enfermo, tem uma natureza particular e o modo de sentir alterado, como decorrência de seu estado; a doença prepara o sujeito de modo que os dois, ela e ele, se entendam bem: há diminuições de sensibilidade, desfalecimentos, narcosis providenciais, medidas da natureza, no sentido do ajustamento e alívio morais espirituais, fenômenos que o homem sadio, na sua ingenuidade, se esquece de levar em conta.

■ 434



O tempo é o elemento da narrativa, assim como é o elemento da vida: está ligado à ela como aos corpos no espaço. E se lançamos a questão sobre a possibilidade de narrar o tempo, foi só para confessar que, com a presente história e sob tais condições, nada nos resguardaria de mergulharmos na mais profunda ignorância quanto ao curso do tempo, e de perdermos, por conseguinte, a noção da nossa idade. Esse fenômeno é possível, já que não temos em nossas entranhas, em absoluto, um órgão para o tempo, o que nos torna incapazes de avaliar, nem sequer por aproximação, o decurso do tempo a partir de nós mesmos e sem basear-nos em indícios exteriores.



Como citar:

FRANCA-HUCHET, Patricia . Ensaio em dois tempos: revivendo Antígona, a prisioneira. *ouvirOUver*; Uberlândia, v.14,n.2, p.422-436, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>; DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-12>

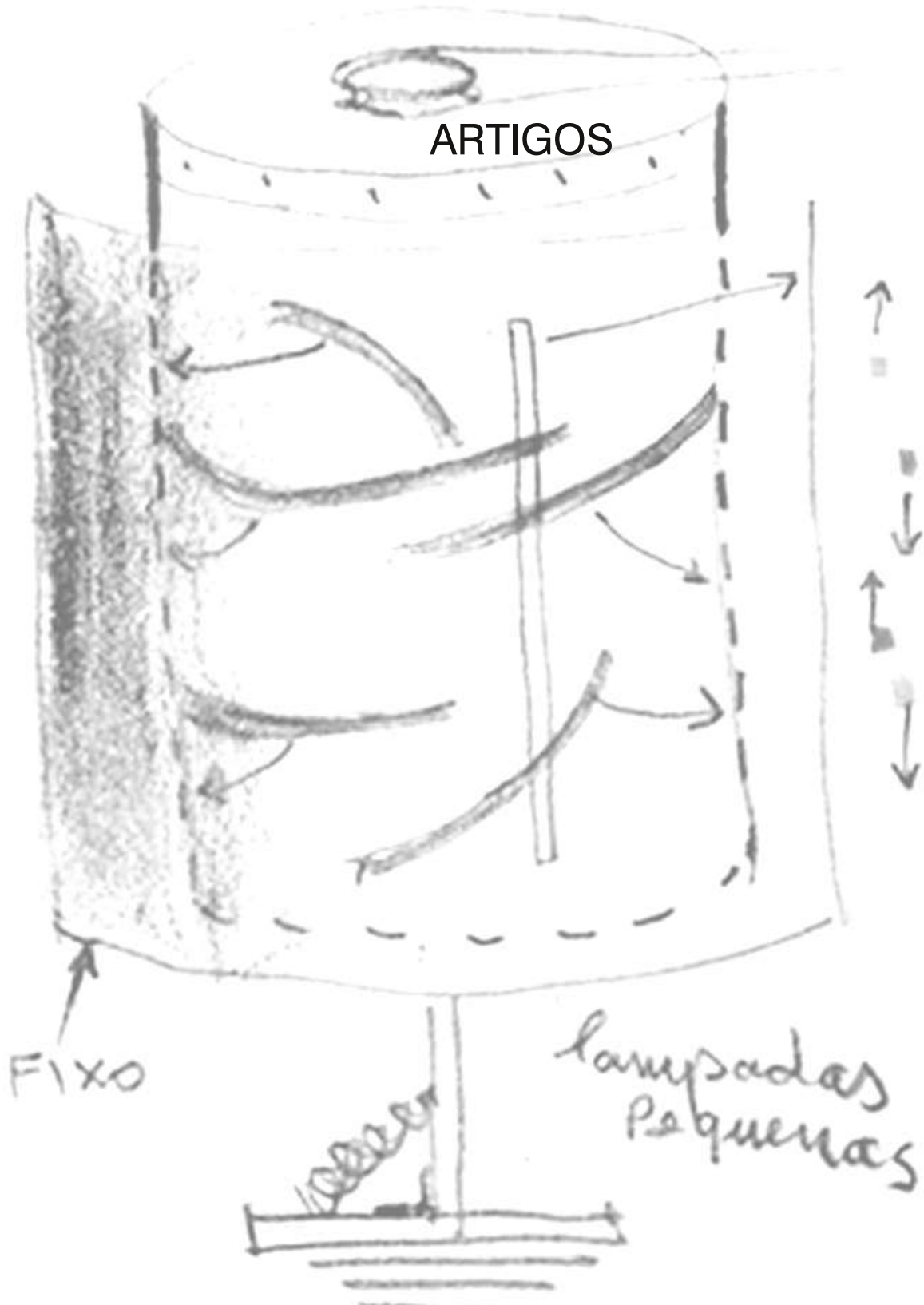


A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Domingo, 27 de Março de 1949

222 230 / 231 232 233 234

ARTIGOS



25
IVAN

19
Alc
Al

Cultura, currículo e identidade (cultural): conceitos-base para uma educação musical multicultural

RENAN SANTIAGO DE SOUSA
ANA IVENICKI

■ 438

Licenciado em Música pelo Conservatório Brasileiro de Música - Centro Universitário (CBM-CEU), Licenciando em Pedagogia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGE-UFRJ) e doutorando em Educação pelo mesmo programa. Também é professor de Música na rede básica particular da cidade do Rio de Janeiro.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Licenciada em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em Educação pela Pontífice Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) e PhD em Educação pela University of Glasgow. É Professora Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro, lotada no Departamento de Fundamentos de Educação/Faculdade de Educação, aposentada, e Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É Pesquisadora 1A do CNPq.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

■ RESUMO

Este artigo, escrito no formato de ensaio teórico, tem como objetivo apresentar a necessidade de um pensamento multiculturalmente orientado na Educação Musical, bem como apresentar um possível caminho teórico para professores e pesquisadores que se interessam pelo tema. Para tal, se argumenta que por meio do entendimento de como os conceitos de cultura, currículo e identidade se relacionam entre si e com a Música, poder-se-á compreender a urgência de uma Educação Musical multicultural. Por fim, aponta-se caminhos para que tal filosofia educacional se torne algo concreto nas salas de aula.

■ PALAVRAS-CHAVE

Educação Musical, Multiculturalismo, Cultura, Currículo, Identidade.

■ ABSTRACT

This article, written in theoretical essay format, aims to present the need for a multiculturalally oriented thinking in Music Education, as well as to present a possible theoretical path for teachers and researchers interested in this subject. For this, it is argued that through the understanding of how the concepts of culture, curriculum and identity relate to one another and to Music, one can understand the urgency of a multicultural Music Education. Finally, ways are pointed out so that this educational philosophy becomes something concrete in the classrooms.

439 ■

■ KEYWORDS

Music Education; Multiculturalism, Culture, Curriculum, Identity.

1. Considerações Iniciais

A pluralidade cultural do mundo contemporâneo é um aspecto inegável. Tal questão tem evoluído nas últimas décadas e um puro e simples silenciamento cultural passou a dar espaço a um crescente reconhecimento das identidades historicamente marginalizadas¹.

¹ Um marco histórico é a Constituição de 1988, que inova em reconhecer a prática do racismo, valorizar a identidade indígena e colocar os direitos de homens e mulheres em pé de igualdade. A partir desta carta magna, surgem legislações voltadas para a área da educação - como os PCNs, as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica e Diretrizes Curriculares Nacionais para as Relações Étnico-raciais - que também valorizam as diferenças culturais.

Porém, não se argumenta que os debates sobre as questões ligadas aos problemas gerados pelas diferenças culturais (como racismos, sexismos, intolerâncias religiosas, bullyings etc.) estejam esgotados, muito menos que tais problemas já estejam solucionados. Ainda há muito a se avançar.

Dentro desta perspectiva, encontra-se a Música como conteúdo escolar incluído pela Lei 11.769/2008, modificada em 2016 pela lei 13.268 (BRASIL, 2016). Argumenta-se que a Música, enquanto cultura, prática social e disciplina escolar, se insere nos problemas pós-modernos podendo, direta ou indiretamente, corroborar para o surgimento dos diversos tipos de preconceitos e discriminações, mas em contrapartida, tem também potencial para evitar e tratar tais problemas.

Nessa perspectiva, apresenta-se o multiculturalismo como referencial teórico propício a contribuir com o entendimento e posicionamento crítico diante de tais questões. Canen apud Batista et al. (2013) define multiculturalismo na Educação como “um campo teórico e político de conhecimentos, que valoriza o múltiplo, o plural, e busca formas alternativas de incorporar as identidades marginalizadas no cotidiano escolar”.

Na Educação Musical, tal referencial teórico também pode direcionar a Música, enquanto disciplina escolar, na promoção de uma convivência harmoniosa entre diferentes grupos socioculturais dentro de dado lócus social, favorecendo hibridismos e trocas positivas por meio do diálogo (SANTIAGO; IVENICKI, 2016, 2017).

Desse modo, o presente trabalho, escrito no formato de ensaio teórico, busca contribuir com a área do multiculturalismo na Educação Musical, indicando um possível² caminho que explicita a importância e a urgência de uma reflexão multiculturalmente orientada da Educação Musical.

Aponta-se que o multiculturalismo na Educação Musical, enquanto campo teórico e filosofia educacional, pode se amparar em três conceitos-chave: cultura, currículo e identidade, que se relacionam diretamente, porém, sem que cada uma dessas esferas deixe de apresentar um grau de independência em uma espécie de ‘trilateral conceitual’. Portanto, o presente artigo busca elucidar tais conceitos, mostrando como a Música se relaciona com eles.

Espera-se que ao final do artigo seja perceptível o argumento de que uma Educação Musical multicultural é coerente com o momento atual do mundo e que, por tal razão, deve ser estimada tanto em pesquisas acadêmicas como na prática docente.

2. Cultura

Uma análise morfológica do vocábulo “multiculturalismo” sugere uma definição bem simplória deste termo, visto que o prefixo “multi” somado ao radical “cultura” e seguido pelo sufixo “ismo” indica a ideia de uma teoria, um sistema, que reflete sobre a uma realidade caracterizada pela existência de muitas culturas. Porém, a análise morfológica do vocábulo em questão não é suficiente para a compreensão da dinâmica do multiculturalismo, visto que o termo “cultura”, radical do vocábulo analisado, é extremamente volúvel, polissêmico, incerto, ou seja, pode expressar diferentes significados em diferentes contextos.

² Vale ressaltar que este ensaio é uma sugestão de caminho teórico para se pensar multiculturalismo na Educação Musical, visto que existem outros. Por exemplo, para entender multiculturalismo por meio da teoria crítica pós-moderna, leia Almeida (2009) e para entender o mesmo referencial por meio de uma pesquisa inspirada na teoria da Escola de Frankfurt, leia Migon e Nogueira (2015).

Tal questão, ou seja, a polissemia do termo “cultura”, foi objeto de análise de Eagleton (2011). Segundo o autor, a definição de cultura em voga se opõe a ideia de natureza (ou seja, a cultura é um aspecto tipicamente humano e o que surge sem intervenção humana é somente natural), porém, a primeira definição de cultura expressava justamente uma relação intrínseca com questões naturais, mais precisamente com a agricultura, visto que “cultura” denotava cultivo da terra (p. 9). Até hoje, possivelmente, ninguém será repreendido por utilizar tal termo para se referir a uma plantação, a uma cultura de milho, por exemplo.

A partir desta perspectiva, a ideia de cultura passou a não somente definir uma atividade agrária para também se referir um processo de “cultivação interior”. Ou seja, como se pode cultivar o solo a fim de se obter dele bens necessários, pode-se também cultivar o espírito, a mente, fazendo-a evoluir. A cultura se torna, portanto, praticamente um sinônimo de civilidade, ou melhor, atributos mentais e comportamentais que tornam um indivíduo civilizado em um padrão ocidental (p. 17-25).

Posteriormente, com o advento da Antropologia, o vocábulo “cultura”, que denotava “civilidade” em um contexto ocidental e eurocêntrico, passou a também denotar o antônimo deste termo: modos de viver, percepções de mundo, padrões éticos e morais de grupos que fogem do padrão de civilização ocidental (p. 20 e 25). Eagleton escreve que a “cultura como civilidade é o oposto de barbarismo, mas a cultura como um modo de vida pode ser idêntica a ele” (2011, p. 43). Surgem portanto, as civilizações inca, latina, africana etc. que de certo ponto de vista, não eram civilizados.

Nessa perspectiva, os modos de viver que expressavam e ainda expressam a cultura de diversas civilizações se materializam sob a forma de “conhecimentos, arte, moral, leis, costumes e quaisquer outras capacidades e habilidades adquiridas pelo ser humano como membro de uma sociedade³” (TYLER, 1920, p.1). Desse modo, tais artefatos, costumes, rituais, festividades e outros aspectos que caracterizam as diferentes civilizações passam a ser também definidos como cultura.

A cultura passou a ser vista também, por vezes, de maneira evolucionista por parte da comunidade acadêmica, mais precisamente da escola antropológica do evolucionismo social, representada principalmente por Edward Tylor que, influenciado pelo Darwinismo, defendia que civilização europeia estava em um estado superior de evolução se comparada as outras civilizações espalhadas pelo mundo e que tais civilizações menos evoluídas, com o tempo, evoluiriam para o mesmo estado social da Europa. Argumenta-se que pensamentos como este corroboraram para a visão do “benevolente colonizador”, cujo papel seria auxiliar para que as civilizações colonizadas pudessem evoluir ao nível europeu, o que legitimava práticas de silenciamento das culturas colonizadas.

Tal visão da cultura como a maneira ímpar de certo grupo viver, por ser focada em aspectos materiais, passou a ser combatida pela tradição antropológica no início do século XX representada por trabalhos de antropólogos renomados como Clifford Geertz e Claude Lévi-Strauss. A cultura, na tradição da Antropologia Simbólica, avança em um nível abstrato, na produção simbólica de significados e definições por meio da linguagem. Em suma, torna-se cultura tudo o que é publicamente transmitido e recebido (GEERTZ, 1994, p. 10)

³ No original em inglês: “(...) knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society”.

A Antropologia Simbólica também buscou desconstruir a ideia evolucionista de cultura, ou seja, admitiu a existência de culturas mais ou menos complexas, mas não de culturas superiores ou inferiores, visto que cada cultura se desenvolveu diferentemente sob diferentes aspectos. Pode-se dizer que essa perspectiva de cultura, portanto, se constitui em um dos gêrmens da teoria do relativismo cultural, ou seja, da impossibilidade de comparar culturas pelo seu estado evolutivo. Sobre isso, Eagleton (2011, p. 27) afirma que

A cultura como civilização tinha tomado emprestada suas distinções entre elevado e baixo dos primórdios da antropologia, para quem algumas culturas eram claramente superiores a outras; mas a medida que os debates foram desenvolvendo-se o sentido antropológico da palavra tornou-se mais descritivo do que avaliativo. Ser algum tipo de cultura de algum tipo já era um valor em si; mas não faria mais sentido elevar uma cultura acima da outra do que afirmar que a gramática do catalão era superior à do árabe.

■ 442 Dentro dessa perspectiva, concorda-se que não se pode apontar musicalidades superiores ou melhores do que outras, igualmente, não se pode apresentar formas de Educação Musical mais ou menos corretas.

Porém, do mesmo modo que Eagleton (2011) reconhece a importância do conceito antropológico de cultura, o citado autor demonstra insatisfação no que se refere a grande amplitude acarretada pelo termo que, ao mesmo tempo, implica em uma grande rigidez conceitual.

Primeiramente, o autor critica a dualidade conceitual estabelecida entre cultura e natureza, refutando a afirmação de que tudo o que não é natural é cultural, afirmando que se “se a cultura significa tudo o que é humanamente construído ao invés de naturalmente dado, então isso deveria logicamente a indústria assim como a mídia, formas de fazer patos de borracha, assim como maneiras de fazer amor ou se divertir” (p. 53).

Assim, não são todos os aspectos do modo de viver a vida que são, em geral, classificados como culturais, mas somente aqueles mais diferenciadores e, por vezes exóticos. O significado antropológico abrange “desde estilos de penteados e hábitos de bebida até como dirigir a palavra ao primo em segundo grau de seu marido ao passo que o sentido estético da palavra inclui Igor Stravinsky, mas não a ficção científica” (p. 51), mas, ao mesmo tempo que alguns aspectos – principalmente os mais exóticos – parecem ser objetos de reflexão cultural, outros são desprezados. Eagleton (p. 53) escreve que

Já que os ingleses fabricam canos de esgoto da mesma forma que os japoneses, sem vestir nenhum encantador traje nacional e sem cantar baladas tradicionais animadoras durante o processo, a fabricação de canos de esgoto é excluída da categoria da cultura tanto por ser demasiadamente prosaica como por ser não específica demais.

Eagleton (2011), amparado na Antropologia Simbólica, explica tais desa-

venças, afirmando que alguns aspectos da vida e da humanidade não são culturais - ou são menos do que outros - por não serem significativos, enquanto a cultura, nesta perspectiva, seria justamente “uma rede de significações nas quais estão suspensas a humanidade” (p. 53). Desse modo, a fabricação de canos de esgoto pode não ser uma prática significativa para um povo, mas a culinária, as tradições e a musicalidade podem ser assim classificadas; contudo, da mesma forma, poderiam não entrar no rol das práticas significativas, dependendo do referencial utilizado na classificação.

Tal dualidade se dá porque não é tão elementar definir o que é ou não uma prática significativa. Trazendo tal discussão para a Música, pode-se dizer que o carimbó é uma musicalidade significativa no Brasil, mas as Bachianas de Heitor Villa-Lobos podem não ser tão significativas, correndo o risco de não poderem representar tão bem a cultura nacional; porém, em uma perspectiva elitista, as Bachianas são mais representativas – visto que são obras de estimado valor estético, reconhecidas internacionalmente como Música erudita brasileira – do que o carimbó.

Sobre tal fato, ou seja, falta de definição exata de que práticas são ou não significativas para certo povo ou grupo, Eagleton (2011) recorre a Raymond Williams, explicitando que toda prática social abrange alguma significação, mas algumas apresentam um significado que transcende o próprio fato em si. Por exemplo, uma pessoa com fome tende a procurar por comida, mas não é o mesmo comer um alimento preparado por si mesmo ou comer em um restaurante francês. O ato de comer em um lugar requintado transcende, em valores significativos, o próprio ato da saciedade, levando a fomentação de mais significados (tal pessoa é refinada, tem “bom gosto”, tem condições econômicas etc.). Do mesmo modo, a morte é algo fatídico a todo ser humano, porém, a forma que tal morte é concebida, ou como o luto é celebrado, ou as explicações para a além-vida, excede valores materiais primários da morte em si, gerando rituais, crenças e religiosidades.

Em suma, Eagleton (2011) afirma que “[t]odos os sistemas sociais, portanto, envolvem significações, mas nem todos eles são sistemas significantes ou ‘culturais’. Essa é uma distinção valiosa, pois evita definições de cultura tanto ciumentamente exclusivas como inutilmente inclusivas” (p. 54).

Entendendo cultura como “uma rede de significações na qual está suspensa a humanidade” (p. 53), pode-se notar que a música enquanto prática cultural mantém significados que transcendem a música em si. Não é a mesma coisa consumir pagode paulista ou música barroca, visto que cada musicalidade carrega estereótipos não musicais e, muitas vezes, nocivos e preconceituosos (funkeiros, por exemplo, são muitas vezes rotulados de promíscuos, enquanto roqueiros são rotulados de vândalos, ao passo que quem gosta de música clássica, de forma geral, é visto como requintado). Interessante também notar como essa ‘transcendência’ também dialoga com marcadores identitários, tais como raça, gênero, sexualidade, classe social entre outros. Quantas vezes não já foi ouvido que certo gênero musical é coisa de gente ‘pobre’, ou ‘preta’, ou ‘homossexual’?

Nessa perspectiva, pode-se concluir que a música em si carrega componentes outros que somente conhecimentos estritamente musicais não podem explicar. Admitindo-se a música também como uma disciplina escolar, vale pensar como os conteúdos valorizados por esta são selecionados, levando em consideração a

questão descrita acima, ou seja, como aspectos musicais estão ligados a aspectos não musicais. Será que a musicalidade de certos grupos ou relacionadas a certas musicalidades têm maior espaço nos currículos escolares? Espera-se que o próximo subtópico aponte pistas para o pleno entendimento desta questão.

3. Currículo como cultura. Mas qual cultura?

A partir de tais reflexões sobre cultura poder-se-á estabelecer suas relações com o campo do Currículo. A obra de Silva (2009) é caracterizada por apresentar o desenvolvimento histórico deste campo e, segundo o autor, a definição do termo “currículo” tem-se modificado juntamente, entre outros aspectos, com as mudanças socioeconômicas e socioculturais da sociedade.

Inicialmente, Silva (2009) aponta que os autores que influenciaram na concepção do Currículo como um campo de estudos concebiam a organização escolar como um aspecto que deveria se inspirar na organização de uma indústria que planeja antecipadamente os resultados que pretende obter e, para tal, deveria estabelecer antecipadamente métodos que estão em constante avaliação.

Dentro deste contexto organizacional e tecnicista, as primeiras teorias que refletem sobre o campo do Currículo são conhecidas como teorias tradicionais e se caracterizam, principalmente, por conceberem a escola e seu currículo como meios de formar para exceção de atividades técnicas, ligadas ao mercado de trabalho e ao desenvolvimento da economia.

Tais teorias denominadas de “tradicionais” começam a ser criticadas por autores que negavam a neutralidade do currículo e da escola, apontando-a como uma instituição que colaborava para a perpetuação das desigualdades sociais. Influenciados, principalmente, pelo marxismo e pelos diversos acontecimentos que modificaram a vida social nos anos 1960, como os movimentos civis nos Estados Unidos, o movimento feminista e os protestos estudantis, estes autores por meio de um movimento intelectual não-coordenado denominado por Silva (2009) como “movimento de reconceptualização”, pensaram a construção curricular sob diferentes lentes e campos de atuação, mas em comum tinham, essencialmente, duas características: a crítica à concepção tradicional e tecnicista do Currículo e a feitura da denúncia de que tal organização tradicional da escola tende a produzir e reproduzir desigualdades educacionais e sociais.

Esses intelectuais que compartilham tal linha de raciocínio são classificados como ‘críticos-reprodutivistas’ e corroboraram para a gênese das chamadas teorias críticas do Currículo, que se diferenciavam das teorias tradicionais justamente por incluir na discussão as questões de poder.

O currículo e a escola, nesta concepção, não seriam mais concebidos como campos neutros e passariam a expressar também os interesses das classes sociais: de continuar no poder (elites) ou de ascender socialmente (classes populares). Ou seja, os conhecimentos selecionados pela escola, a sua rotina e dinâmica forjam certo tipo de ser humano que será dirigente ou dirigido. Silva (2009, p. 17) aponta que “as teorias críticas de currículo, ao deslocar a ênfase dos conceitos simplesmente pedagógicos de ensino e aprendizagem para os conceitos de ideologia e poder, nos permitiram ver a educação de uma nova perspectiva”. O currículo esco-

lar, portanto, deixaria de ser uma mera e despreziosa seleção de conteúdos para também expressar uma construção social.

A “crítica dos críticos” faz com que o currículo escolar, ao ser desessencializado e historicizado, passe a ser visto como cultura, lembrando que este conceito também pode exprimir a ideia de conhecimentos socialmente construídos (EAGLETON, 2011). Nessa perspectiva, o currículo escolar, além de ser compreendido como um conjunto de conhecimentos escolares, passa a também expressar uma seleção da cultura (CANEN, MOREIRA, 2001, p. 19).

Canen e Moreira (2001) lembram que se se conceber o currículo como uma seleção da cultura, poder-se-á também vê-lo como “conjunto de práticas que produzem significado” (p. 19). Desse modo, o currículo se torna também um território de disputa, uma arena de batalha, onde diferentes grupos sociais e culturais se enfrentam buscando legitimar seu conhecimento.

Nessa perspectiva cultural e não somente política se inserem as teorias pós-críticas. Para explicá-las melhor, recorre-se ao fato de que as chamadas teorias críticas do currículo também são caracterizados pelo grande pessimismo que apresentam sobre o papel da escola, visto que em um sistema capitalista a escola tenderia a se inserir neste contexto e, dessa forma, confirmar o status quo da sociedade, que tende a ser excludente e hierarquizador.

Porém, a escola ganha novamente uma visão otimista com as teorias pós-críticas do currículo que influenciadas pelos estudos sobre a cultura (como a Antropologia e os Estudos Culturais), por transformações sociais (como a globalização, o pós-colonialismo e o neoimperialismo) e pela ascensão de movimentos sociais (como o movimento negro e o feminismo), corroboraram para (re)pensar a escola como uma instituição que detém o poder de contribuir para o enfraquecimento de tal reprodução, bem como de produzir novas histórias de igualdade, não somente entre classes, mas também entre raças, etnias, sexualidades, gêneros etc. Vale ressaltar que dentro desta perspectiva está o currículo multicultural.

Os estudos das teorias crítica e pós-crítica corroboraram, portanto, para o entendimento de que as diferentes seleções de conhecimentos que podem ou não estar presente no currículo escolar também influenciam no desenvolvimento da identidade. Ou seja, a escola e seu currículo podem forjar a identidade de um sujeito, tornando-o mais ‘dócil’ para determinado sistema ou sociedade, mas também pode torná-lo mais crítico, emancipado e questionador.

Desse modo, a partir da crítica dos críticos e pós-críticos, questiona-se quais seriam os critérios de seleção dos conteúdos ensinados na disciplina de Música. Questiona-se também a hipervalorização da música de tradição europeia em detrimento de outros gêneros. Questiona-se igualmente o foco no ensino da notação musical padronizada. Tais abordagens curriculares são naturais ou será que expressam, de certo modo, as hierarquias sociais presentes na sociedade e no campo da Música?

Em suma, em geral, percebe-se que nem todas as identidades têm suas musicalidades representadas nos currículos de Música, o que pode fortalecer a ideia de que certas culturas são melhores que outras. A fim de ser estabelecido melhores reflexões sobre tal aspecto, o próximo tópico buscará elucidar o que está sendo conceituado como identidade.

4. Identidade Cultural e multiculturalidade

Conceituar identidade, aparentemente, não deveria ser algo complexo, visto que termo exprime, em um primeiro vislumbre, apenas o que se é (SILVA, 2014, p. 74). Nessa perspectiva, a identidade se torna “autossuficiente e autocontida”, por precisar apenas de si mesma para existir.

Essa perspectiva solipsista, porém, pode ser refutada por ignorar a diferença como construtora da identidade. Ora, só se pode dizer que se é algo em relação aquilo que se não é e aquilo que o outro é. Nessa concepção, só se pode assumir uma identidade (por exemplo, sou brasileiro) quando se nega uma infinidade de outras identidades (não sou argentino, não sou finlandês, não sou ucraniano, não sou croata, não sou belga etc.) (IBIDEM). Desse modo, percebe-se que a identidade sempre é marcada pela diferença.

Portanto, a identidade se constitui uma relação dialética entre o que se é e o que não se é, o que estabelece a identidade e diferença como opostos complementares e interdependentes. Silva (2014, p. 75) ratifica: “Assim como a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade. Identidade e diferença são, pois, inseparáveis”.

Nessa perspectiva, o “eu” e o “outro” são diferenciáveis por variáveis distintas, simbólicas ou materiais, que permitem o nascimento da diferença. Silva conclui que a “identidade e a diferença [assim como o currículo] são criações sociais e culturais” (p. 76) e que elas não “são seres da natureza, mas da cultura e dos sistemas simbólicos que a compõem” (p. 78).

Assim como a maioria da literatura acadêmica sobre multiculturalismo, entende-se a produção da identidade e da diferença por meio de marcadores identitários, como raça, sexualidade, etnicidade, gênero etc. Crê-se que, assumindo este posicionamento, será possível relacionar identidade e cultura, chegando ao conceito de identidade cultural, entendido como “aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso “pertencimento” a culturas étnicas, raciais, [sic] lingüísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (HALL, 2005, p. 8).

Uma das características do pensamento contemporâneo sobre identidade é, justamente, a existência de um grande foco na questão da identidade cultural como elemento de análise das questões sociais. Diferente do que era concebido em outros períodos históricos, sobre tudo na modernidade, a identidade cultural se torna um construto volátil, não fixo, mas ao contrário disso, algo mutável, flexível, melhor descrito não como um estado, mas como um processo: a identificação (HALL, 2014).

Logo, existe atualmente uma maior facilidade de certo alguém assimilar outras culturas e, caso queira, tecer modificações em sua identidade, o que produz sociedades cada vez mais plurais, diversificadas, formadas por pessoas diferentes, mesmo dentro de ambientes que, em outros tempos, caracterizavam-se pela homogeneidade.

Porém, não é somente esta “infestação cultural” que corrobora para o atual estado plural da maioria das sociedades. Há de se ressaltar que certos grupos culturais não-hegemônicos (como negros, mulheres, pessoas LGBT etc.) sempre existiram, mas tiveram suas vozes silenciadas pela opressão, contudo, tais grupos têm

conseguido maior poder político e representatividade nos dias atuais, o que mostra que as sociedades sempre foram plurais, mas há algumas décadas, tal pluralidade tem sido mais evidenciada.

Tais fenômenos sociais têm seu lado positivo, mas, em contrapartida, a facilidade de incorporar novas culturas e o aumento do poder político de grupos historicamente marginalizados acarretam consigo outras mudanças. Pode-se dizer que o aumento do choque entre as diferentes culturas que convivem em um mesmo ambiente social é uma das principais consequências trazidas por essas modificações socioculturais ocorridas no último século. As sociedades contemporâneas, portanto, tensionadas por diferentes identidades culturais, são marcadas pelo fenômeno da multiculturalidade que, segundo Hall (2003), se dá quando diferentes grupos culturais ou identidades culturais dividem o mesmo lócus social.

Uma das problemáticas por detrás da multiculturalidade se dá quando ocorre uma hierarquização entre as diferentes culturas que formam uma sociedade, ou seja, certos grupos culturais dominantes impõem a sua cultura como ideal, menosprezando e desvalorizando as outras, gerando racismos, segregações, discriminações, xenofobias, sexismos, intolerâncias religiosas, bullyings etc.

5. Ecos da Modernidade na Pós-Modernidade

447 ■

Dentro deste contexto, encontra-se a escola como um local que também é permeado por multiculturalidade. Pode-se indagar: como a escola tem se posicionado diante das mudanças culturais contemporânea? Em geral, percebe-se que a escola ainda se conserva como uma instituição moderna. Refletindo sobre a época Moderna, Santos et al. (2012) afirma que a lógica do pensamento do período em questão influenciou também a educação e a construção curricular. Sobre isso, tal autora afirma que

Ordem, estabilidade, determinismo, simplificação, generalização e controle são traços que caracterizam o paradigma científico da Modernidade e são elementos presentes nos modelos que compartilham dessa lógica de funcionamento mecânico. A educação delineou o seu modelo segundo esta lógica (2012, p. 232)

A autora supracitada argumenta que o exaspero moderno pela normatização, classificação e uniformização contribuiu para que, em nome da eficiência no processo de ensino, os(as) estudantes fossem reunidos(as) conforme seus níveis de aprendizagem e amadurecimento biológico, em uma classe onde, todos(as) reunidos(as), receberiam o mesmo ensinamento a despeito de cada estudante ter particularidades e necessidades distintas. Não havia nenhuma relevância sobre questões como cor, raça, classe social, origem, cultura etc. nessa concepção de escola, porém, todos os(as) estudantes eram centrados na mesma identidade: a de aluno(a), o que impedia a verificação de outras identidades.

Pode-se notar com isso dois aspectos interessantes: 1) o monoculturalismo (antônimo de multiculturalismo) emerge de uma tradição moderna, em uma época onde a unificação e a simplificação eram sinônimos de eficiência. Levar em consi-

deração outros aspectos (como os culturais, por exemplo) tornaria o processo mais complexo e menos efetivo; 2) conforme também apoiado por Santos et al. (2012) ecos de uma educação moderna são altamente perceptíveis na Educação até os dias atuais, ou seja, embora tenham havido várias transformações tecnológicas e socioculturais, a escola ainda é uma instituição basicamente moderna, possivelmente, ultrapassada.

Porém, argumenta-se que existe urgência em se pensar na instituição escolar como um local pós-moderno, sujeito ao choque entre culturas, hierarquizações culturais e conseqüentemente, aos diversos tipos de preconceitos e discriminações. Nessa perspectiva, aponta-se que o caráter moderno não seria uma boa opção (SANTIAGO; MONTI, 2016).

Sabendo que diversas formas de preconceitos e discriminações perpassam o cotidiano escolar, questiona-se: como a Música, enquanto disciplina escolar, pode auxiliar no combate desses fenômenos sociais citados, lidar positivamente com as diferenças culturais encontrada nas salas de aula e formar cidadãos críticos, capazes de reconhecer e modificar tal realidade?

Diversas vertentes teóricas podem apresentar respostas satisfatórias para tal questionamento, mas, no presente artigo, buscar-se-á respondê-las utilizando o ideário do multiculturalismo aplicado à Educação Musical.

■ 448

6. Considerações finais: Multiculturalismo na Educação Musical

No que se refere às possibilidades da Educação Musical se posicionar diante do compromisso de valorizar as diferentes identidades culturais do interior das escolas, lembra-se que música é parte do currículo, que também é cultura e, por conseguinte, torna-se um constituinte da nossa identidade. Um pressuposto básico decorrente dessa ideia seria não hierarquizar musicalidades em detrimento de outras, pois, ao se fazer isso, se estaria, possivelmente, corroborando para o surgimento de preconceitos contra identidades musicais.

Tem-se também que, na perspectiva da Antropologia Simbólica, não há cabimento em se afirmar ou defender que certa musicalidade é melhor ou pior do que outra. Semelhantemente, recorda-se que a cultura (estando a música incluída nesse conceito) é também caracterizada por questões que transcendem o objeto cultural em com questões relativas a raça, etnia, gênero, sexualidade, religiosidade, faixa geracional entre outras. Portanto, um simples repensar no currículo, incluindo nele musicalidades derivadas de diferentes grupos culturais não seria suficiente, visto que isto não atacaria o problema das discriminações em seu cerne. Uma abordagem crítica, que desnaturalize os estereótipos musicais e que questione as hierarquias existentes entre as musicalidades de diferentes grupos socioculturais possibilitaria reflexões que, possivelmente, refletiriam em mudanças mais efetivas.

Ao se pensar o multiculturalismo na Educação Musical como um campo que busca incluir a musicalidade de diferentes grupos nas aulas de Música sem cair em uma mera celebração das diferenças, mas, ao invés disso, fomentar senso crítico nos estudantes, apresenta-se cinco possíveis eixos norteadores de uma Educação Musical Multicultural, já discutidos em outros trabalhos (SANTIAGO; MONTI, 2016).

1) Valorização da musicalidade dos estudantes e da comunidade onde a escola está

- situada, incluindo músicas populares e midiáticas;
- 2) Negociação do repertório entre discentes e docentes, de modo tal que os gostos pessoais do professor não determinem sozinhos a escolha do repertório,
 - 3) Ampliação da musicalidade dos estudantes;
 - 4) Posicionamento crítico diante de questões que fogem, a priori, do aspecto musical (raça, gênero, sexualidade etc.), quando estas tensionarem o repertório ensinado;
 - 5) Adoção de um currículo flexível, adaptável às necessidades dos estudantes, incluindo nisso, ações de combate a racismos, discriminações e bullying.

Longe de resolver todos os problemas da Educação Musical, acredita-se que o multiculturalismo tem muito a somar com a área supracitada, auxiliando que esta se torne mais justa, plural e democrática, tornando-a também, mais condizente com o momento atual, marcado pelos choques e entrechoques culturais. Avalia-se que tal desenvolvimento teórico apresentado possibilita pensar um multiculturalismo inclusivo e crítico, que valoriza a cultura do educando sem deixar de estimular o seu desenvolvimento cultural.

Referências

449 ■

- ALMEIDA, Cristiane Maria Galdino de. **Por uma ecologia da formação de professores de música: diversidade e formação na perspectiva de licenciandos de universidades federais do Rio Grande do Sul**. 2009. 225 p. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.
- BATISTA, Aline Cleide; SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço; CANEN, A. . Em Busca de um Diálogo entre Plano Nacional de Educação (PNE), Formação de Professores e Multi /Interculturalismo. **Ensaio (Fundação Cesgranrio. Impreso)**, v. 21, p. 253-267, 2013.
- BRASIL. **Lei nº 13.278 de 02 de maio de 2016**. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino de artes na educação básica. Brasília, 2016.
- CANEN, Ana.; MOREIRA, Antonio Flávio Barbosa. Reflexões sobre multiculturalismo na escola e na formação docente. In.: _____. **Ênfases e omissões no currículo**. Campinas: Papyrus Editora, 2001
- EAGLETON, Terry. A ideia de cultura. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1994.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10a ed. Rio de Janeiro: dp&a; 2005.
- _____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003
- _____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. 15. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- MIGON, Cristiane; NOGUEIRA, Monique Adries. Possibilities and limits of a multi/intercultural music ap-

preciation at schools. **Literacy Information and Computer Education Journal (LICEJ)**, v. 6, p. 1371-1378, 2015.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de Identidade**: Uma introdução às teorias do Currículo. Autêntica: Belo Horizonte, 2009.

_____. A produção social da identidade e diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Identidade e diferença**: A perspectiva dos Estudos Culturais. 15. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

TYLER, Edward. **Primitive cultures**: researches into the development of mythology, philosophy, religion language, art and custom. London: John Murray, Albermaly street, W. Sixth edition, 1920.

SANTIAGO, Renan; IVENICKI, Ana. Multiculturalismo na formação de professores de música: o caso de três instituições de ensino superior da cidade do Rio de Janeiro. **Opus (Belo Horizonte. Online)**, v. 22, p. 170, 2016

_____.; IVENICKI, Ana. Diversidade Musical e formação de professores(as): qual música forma o(a) professor(a) de Música? **Revista da FAEBA- Educação e Contemporaneidade**, v. 26, p. 187-204, 2017

■ 450

SANTIAGO, Renan; MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. Um olhar multicultural: algumas contribuições para a atuação do professor de música da educação básica. **Travessias (UNIOESTE. Online)**, v. 10, p. 73-88, 2016

SANTOS, Regina Márcia Simões; DIDIER, Adriana Rodrigues; VIEIRA, Eliane Maria; ALFONZO, Neila Ruiz. Pensar música, cultura e educação hoje. In: SANTOS, Regina Márcia Simão (org.). **Música, Cultura e Educação**: Os múltiplos espaços de educação musical. Porto Alegre: Sulina, 2012.

Recebido em: 25/04/2018 - Aprovado em: 29/10/2018

Como citar:

SOUSA, R.S. ; IVENICKI, A. Cultura, currículo e identidade (cultural): conceitos-base para uma educação musical multicultural. *ouvirOUver*; Uberlândia, v.14.n.2, p.438-450, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>; DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-13>



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Desenvolvimento profissional docente: um estudo de caso com professores do Projeto Musicalização Infantil de Blumenau/SC

GIAN MARCO DE OLIVEIRA
REGINA FINCK SCHAMBECK

■ 452

Licenciado em Música e Especialista em Educação Musical pela Universidade Regional de Blumenau (FURB), Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) na Área de Educação Musical na condição de Bolsista CAPES, membro do Grupo de Pesquisa Música e Educação (MusE) e professor no Projeto Musicalização Infantil de Blumenau/SC.
AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Licenciada em Educação Artística-Habilitação em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina, com mestrado e doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora Associada da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), atua no Departamento de Música e no Programa de Pós-Graduação em Música – PPGMUS e do Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes (PROFARTES). Desenvolve pesquisas na área de formação de professores, inclusão de alunos com deficiências e a repercussão das políticas públicas de educação especial.
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

■ RESUMO

Este trabalho é um recorte de pesquisa de mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) na área de Educação Musical. O Projeto Musicalização Infantil (PMI), contexto deste trabalho, atende crianças da Educação Infantil da Rede Municipal de Ensino de Blumenau/SC. No segundo semestre de 2017 o projeto contou com uma equipe de dezoito professores de música, formada por graduandos a mestres. A pesquisa teve como objetivo geral identificar processos de desenvolvimento profissional docente no PMI a partir das perspectivas de seus professores. O referencial teórico apoia-se nas perspectivas de investigação de desenvolvimento profissional docente de Mizukami (2010, 2013), Hookey (2002), Conway e Edgar (2014). Considera-se que nas interações entre professores do PMI há um reconhecer-se na categoria profissional e um apoio mútuo com vistas à aprendizagem e novas conquistas. Nas interações com professores de turma, professores do PMI aprendem sobre a criança, o que colabora para desenvolverem seu conhecimento sobre o ensino – a musicalização infantil.

■ PALAVRAS-CHAVE

Educação musical, desenvolvimento profissional docente, professores de música, educação infantil.

453 ■

■ ABSTRACT

This paper is an excerpt from a dissertation held in the Music Graduate Program at the Universidade do Estado de Santa Catarina in the Music Education area. The Projeto Musicalização Infantil (PMI), context of this research, attends children of the municipal Early Childhood Education of Blumenau/SC. PMI was formed by a team of eighteen music teachers from undergraduates to masters on the second half of 2017. This research aimed to identify processes of professional development in the PMI by the perspectives of its teachers. The theoretical framework is based on perspectives about investigation of professional development of Mizukami (2010, 2013), Hookey (2002), Conway and Edgar (2014). Findings reveal an auto-recognition in the professional category and a mutual cover by interactions between music teachers in searching for learning and new achievements. PMI teachers learn about the child in interactions with general classroom teachers. This collaborates to develop their knowledge about music teaching.

■ KEYWORDS

Music Education, teacher professional development, music teachers, early childhood education.

1. Introdução

O Projeto Musicalização Infantil (PMI) é integrado ao currículo da Educação Básica, Educação Infantil, de Blumenau/SC, completando em julho de 2018 treze anos de história. Atende por ano aproximadamente 12 mil crianças de 0 a 5 anos de idade em 78 Centros de Educação Infantil (CEIs). Para o segundo semestre de 2017, contou com um grupo de 18 professores cuja titulação abrange profissionais graduandos a mestres.

No PMI são realizadas reuniões de trabalho mensais com os professores. Nesses encontros eles discutem sobre demandas pedagógicas, atendimento às crianças, planejamento do projeto e socializam práticas profissionais. A reunião de trabalho abre espaço para os professores se organizarem enquanto grupo e partilharem vivências profissionais. Além das reuniões, há outros meios em que professores de música do PMI possam interagir entre si: meio eletrônico [e-mails, mensagens], professores iniciantes que acompanham a atuação de professores mais experientes e suporte oferecido pela coordenação do PMI. Mizukami (2013) ressalta que reuniões e encontros entre professores podem favorecer, entre outros, a troca de experiências, a comparação de resultados entre práticas pedagógicas e o apoio entre profissionais através de uma abordagem construtivo-colaborativa (COLE; KNOWLES, 1993 apud MIZUKAMI, 2013, p.41).

Além do mais, os professores do PMI atuam nas turmas de educação infantil em parceria com os professores de turma. Tal situação oportuniza interações entre esses profissionais. Diante de um cenário que favorece o aprendizado entre professores de música na Educação Infantil, buscou-se valorizar os processos de desenvolvimento profissional docente, os aspectos individuais, coletivos, contextuais e organizacionais orientados em direção à mudança na base de conhecimento e nas ações dos professores do PMI e a construção de conhecimento sobre a matéria, o ensino e os alunos como um resultado de relação dialética entre o individual e o coletivo (HOOKEY, 2002; MIZUKAMI, 2013).

A pesquisa¹ teve como objetivo geral identificar processos de desenvolvimento profissional docente no PMI a partir das perspectivas de seus professores. Neste artigo, procurou-se contemplar as colaborações entre profissionais e as partilhas de vivências de professores do PMI, considerando suas vozes no que diz respeito aos desafios e necessidades relacionadas ao desenvolvimento profissional docente.

2. Revisão de Literatura

O desenvolvimento profissional de professores de música em serviço na Educação Básica é problematizado por alguns estudos. De maneira geral, os dados mais utilizados para a realização desses estudos são os relatos dos próprios professores a respeito de questões levantadas pelos pesquisadores sobre a temática. Pereira (2016) investigou as trajetórias de trabalho de professores licenciados em música nas Escolas Municipais de Educação Infantil da Rede Municipal de Ensino de Porto Alegre. A autora considera que professores de música reconstróem suas

¹ A pesquisa contou com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

experiências anteriores através da interação e convivência com crianças e com outros profissionais que trabalham na educação infantil, e, conforme se apropriam do contexto, vão modificando sua forma de pensar, em direção a tornarem-se, além de professores de música, professores de crianças (PEREIRA, 2016, p. 63-65).

Gaulke (2013) realizou um estudo com o objetivo de compreender como o professor iniciante lida com as dimensões dos fenômenos educativo-musicais escolares (p. 92). Entre outras evidências, a autora destaca que ter clareza dos seus princípios, observar e conversar com os colegas, recorrer a leituras e materiais didáticos são estratégias usadas pelos professores de música iniciantes para lidar com uma realidade totalmente nova e para ampliar seu repertório docente (p. 97). Por meio da metáfora de uma roda de bicicleta e seu movimento em uma superfície, que representa toda a movimentação que ocorre na aprendizagem da docência de música na escola de educação básica, Gaulke (2013) explica seu entendimento da construção da aprendizagem da docência de música. A autora considera que “a aprendizagem da docência é o movimento do professor em busca do aprender, da superação dos desafios; esse movimento é o que o faz manter o equilíbrio, assim como acontece ao andarmos de bicicleta” (p. 102).

Em estudo posterior, Gaulke (2017) procurou compreender como ocorre o processo de desenvolvimento profissional do professor de música a partir da sua relação com a escola de educação básica. A autora propõe uma simbologia do barco no mar como uma forma de ilustrar o entendimento da autoformação. O barco é o desenvolvimento profissional, o professor com sua vontade e energia guia o barco, a realidade escolar o lugar – também construído pelas experiências ali vividas, e o navegar nesse lugar promove o encontro de pessoas – as conchas, deixando marcas nesse barco. Para ela, o lugar constitui os eixos que sustentam o desenvolvimento profissional: o outro, o eu e a construção do eu com o outro. Há também a toca – a morada, porto seguro – não fixo – onde o professor constrói lugar em si mesmo. A autora considera que se reconhecer na experiência na e com a escola é “condição do desenvolvimento profissional do professor de música, sendo a experiência com o lugar o que constitui a toca”. (GAULKE, 2017 p. 6).

455 ■

3. Referencial Teórico

O referencial teórico apoia-se nas perspectivas de investigação de desenvolvimento profissional docente de Mizukami (2010, 2013), Hookey (2002), Conway e Edgar (2014). Considerando o ensino como uma profissão numa sociedade democrática em constante transformação, Mizukami (2013) indica a necessidade de os processos formativos enfatizarem três eixos essenciais à constituição de uma base de conhecimento para a docência, que são compreendidos por suas inter-relações. São eles: conhecimento dos alunos, seus processos de desenvolvimento e seus contextos socioculturais; conhecimento da matéria e dos objetivos curriculares; conhecimento do ensino.

Hookey (2002) realizou uma revisão acerca da pesquisa norte-americana sobre desenvolvimento profissional de professores de música em serviço. A autora destaca o que pesquisadores puderam dizer sobre o assunto, a natureza das problemáticas que eles enfrentaram ou revelaram, e questões que eles deixaram para

outros responderem (p. 887). De acordo com a autora:

O termo desenvolvimento profissional tem múltiplos significados. Destes, quatro têm um impacto em como nós delineamos e interpretamos pesquisa: desenvolvimento profissional como

- um processo de mudança pessoal profissional,
- um conjunto de atividades delineado para promover mudança pessoal profissional,
- um projeto de vida, e,
- uma estrutura abrangente para mudança profissional.

Num nível fundamental, desenvolvimento profissional refere-se à mudança na base de conhecimento e nas ações dos professores. (HOOKEY, 2002, p. 888).

Para Mizukami et al. (2010), entende-se base de conhecimento como “o conjunto de compreensões, conhecimentos, habilidades e disposições necessário para atuação efetiva em situações específicas de ensino e aprendizagem” (p. 67). Se desenvolvimento profissional refere-se à mudança na base de conhecimento e nas ações dos professores, é possível questionar que fatores geram mudanças, e, por conseguinte, o desenvolvimento profissional.

Conway e Edgar (2014) realizaram um trabalho similar ao de Hookey (2002), mas doze anos depois. Os autores organizaram a produção acadêmica norte-americana sobre a temática a partir das seguintes categorias:

Desenvolvimento Profissional de Professores de Música Iniciantes: Desafios Enfrentados por Professores de Música; Suporte para Professores de Música por meio de Mentoria e Indução;

Desenvolvimento Profissional de Professores de Música Experientes: Comunidades de Prática; Fazer Musical como Desenvolvimento Profissional; Pós-Graduação como Desenvolvimento Profissional; Pesquisa Ação / Pesquisa Professor como Desenvolvimento Profissional;

Perspectiva / Ciclo de Carreira (CONWAY; EDGAR, 2014, p. 4-18).

As questões tratadas por meio dos autores apresentados na Revisão de Literatura e Referencial Teórico orientaram a codificação e a elaboração de categorias da pesquisa, bem como deram suporte para as análises a seguir apresentadas.

4. Metodologia e contexto de pesquisa

A pesquisa realizada teve abordagem qualitativa (SANDÍN ESTEBAN, 2010) e como método o estudo de caso (YIN, 2009). Foram utilizados como técnicas e instrumentos de produção de dados observações não participantes das reuniões de trabalho do PMI, dois grupos focais com professores do projeto e proposição de questionário para perfil profissional desses professores.

Na intenção de atender aos critérios éticos de pesquisa, o projeto (CAAE 7073717.1.0000.0118) foi submetido ao Comitê de Ética e Pesquisa da Universidade do Estado de Santa Catarina, visando preservar a integridade de todos os envolvidos na pesquisa, e aprovado em 28/04/2017 mediante parecer de número

2.038.411.

Como procedimento de análise, foi realizada a codificação dos dados produzidos com base no referencial teórico anteriormente apresentado. Foi utilizado como ferramenta de codificação e categorização de dados o software N-VIVO 11. A codificação teve como fontes as transcrições dos dois grupos focais realizados com os professores do PMI. O software foi disponibilizado pelo Grupo de Pesquisa Música e Educação (MusE), o qual dispõe de licença paga.

No segundo semestre de 2017, período em que foi realizado o primeiro grupo focal, o PMI contava com 18 professores e professoras de música, sendo que uma delas é também coordenadora do projeto. Referente ao período acima determinado, 16 professores(as) aceitaram participar da pesquisa. Um preferiu não participar e outro não compareceu às reuniões de trabalho. Entre os(as) que aceitaram participar da pesquisa, 11 são professoras (69%) e 5 são professores (31%). Por motivos diversos, as professoras Emília e Gabriele (pseudônimos) não participaram do questionário para perfil profissional. Para Profa. Glória foi oportunizado o questionário por meio eletrônico. Os(as) demais professores(as) responderam ao questionário presencialmente em reunião de trabalho no dia 30/11/2017. A seguir, um panorama sobre a formação acadêmica dos professores.

O primeiro grupo focal foi realizado em 26/10/2017 e contou com a participação de nove professoras e quatro professores. O segundo grupo focal foi realizado em 19/04/2018 com a participação de três professoras e três professores.

457 ■

Pseud.	Idade	Licenciatura	Ano	Especialização	Ano	Mestrado	Ano
Bárbara	29	Artes – Música	2010	Educação Musical	2016	Especial 1	2017
Bia	54	Artes – Música	2011	Educação Musical	2016		
Emília*							
Felícia	32	Artes – Música	2011	Educação Musical	2012		
Flávia	33	Artes – Música	2006	Ludopedagogia	2008		
				Educação Musical	2011		
Gabriele*							
Glória	29	Música	2011	Educação Musical	2012	Educação	Cursando
Gustavo	24	Música	2016				
Jorge	37	Música	2014	Educação Musical	2016	Especial 2	2016
Maitê	60	Música	2013				
Mateus	26	Música	2015				
Milena	49	Artes Visuais	2015				
		Música	Cursando				
Murilo	42	Artes – Música	2001				
Priscila	29	Artes – Música	2011	Educação Musical	2012		
Rafaela	49	Música	2016	Arte e Educação	Cursando		
Teodoro	26	Música	2012			Musicologia / Etnomus.	2014

* Participaram da pesquisa, mas não do questionário para perfil profissional.
 1 Aluna especial do Mestrado em Música – Área: Educação Musical, na disciplina Educação Musical Coral.
 2 Aluno especial do Mestrado em Música – Área: Educação Musical, na disciplina Tópicos Especiais em Educação Musical II.

Figura 1- Formação acadêmica dos Professores. Fonte: Questionário Perfil Profissional (30/11/2017). Elaborado pelos autores.

A seguir, na seção de análise de dados, os números de incidência que acompanham entre parênteses os assuntos relatados representam o número de vezes que a afirmação ou o assunto foi mencionado durante os dois grupos focais. Um assunto, uma reivindicação ou uma afirmação podem ser levantados mais de uma vez por um mesmo professor. Portanto, os números de incidência dizem respeito à recorrência do assunto e não ao número de professores que estão afirmando algo.

5. Processos de aprendizagem profissional docente dos professores do PMI

Hookey (2002), Mizukami (2010, 2013) e Conway e Edgar (2014) tratam do desenvolvimento profissional por meio da prática profissional, de colaborações entre professores, de organizações e da pós-graduação. Segundo Hookey (2002) “num nível fundamental, desenvolvimento profissional refere-se à mudança na base de conhecimento e nas ações dos professores” (HOOKEY, 2002, p. 888). Ao serem provocados sobre que fatores geram mudança na base de conhecimento e nas suas ações, inicialmente professores do PMI afirmam que aprender é um ato voluntário (2) e que maturidade profissional pode ser um desses fatores (4).

■ 458

Profa. Priscila – Eu acho que, maturidade [seja um dos quadradinhos que promovem mudança]. [...] Porque no início é realmente difícil. Você é inexperiente, você não tem domínio das crianças. Então é complicado. [...] a maturidade, eu acho que, caberia num desses quadradinhos. Porque você só vai conseguir se desafiar, sair da zona de conforto, promover a mudança na tua base nas tuas ações a partir do momento que tu confias em ti, que tu tens maturidade para isso. Porque enquanto tu és inexperiente, o desastre pode ser... [Profa. Flávia: pode ser grande] gigante (Grupo Focal 02, 19/04/2018).

Cabe refletir sobre a autoconfiança mencionada por Profa. Priscila. Quais caminhos são possíveis para que o professor de música se insira, e continue, na Educação Infantil confiando em si mesmo o suficiente para impulsionar as mudanças necessárias para sua atuação profissional? A formação inicial e atuação profissional ao longo da carreira vão oportunizando aprendizagens e recursos para os professores atenderem, de alguma forma, às demandas da sala de aula. Entretanto, pode haver – e geralmente há – dissonâncias entre a bagagem de recursos que o professor acumulou ao longo de sua trajetória profissional e as demandas postas a ele em sala de aula, dado que a escola é um ambiente em constante transformação. Gaulke (2017) afirma que ao assumirem os seus jeitos, suas crenças e acreditarem em si como professores que ensinam e aprendem, os professores conseguiriam deixar algumas práticas de lado, esculpindo-se como professores conforme o lugar em que estão. Para a autora “a segurança que nasce do tempo de prática na escola também permite a alguns professores “desdizerem” teóricos e constroem conhecimentos próprios” (GAULKE, 2017, p. 203).

No que diz respeito às condições relacionadas ao aprender a ensinar de novas formas, professores necessitam de oportunidades para experimentar o ensino e observar tais experiências, “precisam ser novamente aprendizes, não mera-

mente de pedagogia aplicada, mas de ideias, debates e formas de conhecimentos que caracterizam diferentes áreas do conhecimento e temas que permeiam tais áreas” (MCDIARMID, 1995 apud MIZUKAMI et al., 2010, p. 79-80).

Na perspectiva da aprendizagem na prática profissional o “aprender fazendo” é um meio recorrente nos relatos dos professores do PMI para a promoção do desenvolvimento profissional. Para Gaulke (2017) “foi a escola que fez dos professores ensinantes e aprendizes, e foi a prática na sala de aula que pôde mostrar caminhos para que pudessem aprender e, assim, conseguissem se vincular a esse espaço” (GAULKE, 2017, p. 197). Professores do PMI afirmam aprender com planejamentos que não dão certo (2), na realização de atividades com as crianças (3), por meio de vivências profissionais diversas (3) e na reflexão sobre a prática (7):

Prof. Jorge – [...] diariamente mesmo, não é hipocrisia, não, eu me pego a todo momento percebendo que certas coisas que eu faço ainda não estão bem acertadas. [Já] Outras coisas, opa que legal isso. Não via isso sobre esse aspecto. [...] A gente começa a prestar cada vez mais atenção no embasamento das práticas que a gente faz (Grupo Focal 01, 26/10/2017).

459 ■

Neste sentido, ao valorizar as “práticas que a gente faz” estão em acordo com os pressupostos apontados por Gaulke (2013) que afirma que para ocorrer a aprendizagem profissional necessita-se de um tempo, um tempo de conquistas, tentativas, erros e acertos, e de o professor de música reconhecer-se na pluralidade da categoria docente sem deixar de ter sua singularidade. Inclusive, a autora ressalta que a construção da docência, em sua gênese, ocorre por meio de um retorno e da reflexão do professor de música aprendente sobre si e sobre sua prática (GAULKE, 2013, p. 100).

Conforme supracitado, Prof. Jorge afirma que a reflexão sobre a prática profissional contribui para encontrar novas e melhores possibilidades de atuação. Em relação à reflexão e ao embasamento sobre a prática, McDiarmid (1995) afirma que os professores necessitam:

Empreender avaliação crítica de suas práticas para aprender a ensinar de novas maneiras, implicando a delimitação de tempo e de oportunidade para saírem física e mentalmente de seu trabalho diário de sala de aula, de forma a poderem questionar, ler, discutir, obter informações, observar, pensar, escrever e experimentar (MCDIARMID, 1995 apud MIZUKAMI et al, 2010, p. 79-80).

Os professores da Educação Básica do PMI têm previsto $\frac{1}{4}$ do total de sua carga horária para o tempo de hora-atividade, conforme Decreto Nº 9645/2012 (BLUMENAU, 2012). Por exemplo, um professor com carga horária de 40 horas-relógio semanais possui, dessas, 8 horas-atividade. Tal condição trabalhista municipal difere da proposta pelo governo federal, conforme PARECER CNE/CEB Nº: 18/2012 de 2/10/2012 (BRASIL, 2012), o qual determina destinar no máximo $\frac{2}{3}$ da jornada para interação com estudantes e no mínimo $\frac{1}{3}$ da jornada para atividades extra-

classe (BRASIL, 2012, p. 19). Com 1/3 da carga horária de trabalho destinada à hora atividade, professores do PMI teriam melhores condições para atender aos projetos macro dos CEIs, atuar conjuntamente com os demais profissionais dos CEIs na realização de reuniões e planejamentos – contribuindo para a integração PMI-CEI, receber suporte das coordenações dos CEIs e do PMI, realizar leituras e pesquisas – em prol do atendimento às demandas pedagógicas, entre outros.

De acordo com suas necessidades, professores do PMI relatam pesquisar em sua prática profissional por repertório musical (3), novas leituras (4), novos materiais (2), apreciação de shows, festivais e concertos (2). As finalidades são para aprender a lidar com pessoas (1), aprimorar o embasamento das práticas pedagógicas (1), sair da ignorância (1), como meio para superar as dificuldades (1) e atender aos projetos macro dos CEIs (2):

Prof. Jorge – Por causa dessa provocação do espaço onde eu trabalho [de ter que atender ao projeto pedagógico macro de um CEI], eu tive que arregaçar as mangas e procurar artistas daqui de Santa Catarina, pelo menos. Porque era para ser de Blumenau. Mas eu comecei a ficar angustiado, porque eu não estava achando aquilo [...]. Ou, as letras eram muito sensualizadas, ou, às vezes, o tipo de repertório. Eu não consegui tirar um proveito pedagógico daquilo. [...] E, eu fui experimentando. Então, esse tipo de coisa, eu acho que faz a gente mudar. (Grupo Focal 02, 19/04/2018).

■ 460

O atendimento aos projetos pedagógicos macro dos CEIs – que envolvem todas as turmas da unidade – pelos professores de música é considerado como uma possibilidade no documento Projeto Musicalização Infantil – versão 2017. De acordo com o relato do Prof. Jorge, o atendimento às demandas específicas de cada CEI por meio da realização do projeto pedagógico macro – o exercício da prática profissional docente – proporciona aprendizagem profissional. Tal exercício se traduz na busca por novos repertórios visando o planejamento de atividades para as crianças em sintonia com o projeto pedagógico do CEI, contribuindo para o desenvolvimento profissional docente. Sobre a prática profissional docente em música e o desenvolvimento de projetos escolares, Abreu (2015) afirma que:

A profissionalização docente em música no contexto escolar emerge não só das oportunidades abertas pelas escolas de educação básica, mas também do potencial do professor em atuar e desenvolver projetos na área. [...]. É praticando a profissão que o professor vai se tornando um profissional da docência em música. O trabalho desses professores, na área de música, é validado não só pela formação em música, mas pelo coletivo que compõe o espaço escolar, sobretudo pelas respostas do aluno em sala de aula e nos projetos escolares (ABREU, 2015, p. 134).

Nesse sentido, o atendimento do professor de música aos projetos macro dos CEIs e/ou no desenvolvimento de seus próprios projetos, a partir das respostas

das crianças, colaboram para a profissionalização docente, visto que o professor se lança ao desconhecido para atender às demandas apresentadas no exercício da profissão. Sobre a aprendizagem profissional na prática, Gaulke (2017) compreende

[...] a atuação na escola como formação do professor, não como uma formação única nem como formação continuada, mas, sim, como aquilo que faz ele ser quem ele é na escola. A atuação constitui-se em experiência quando é avaliada, analisada, refletida. A experiência é a produção do saber da prática; assim, a experiência, como biografização, é condição para o saber-fazer. [...] Entender a atuação como formativa é uma tentativa de amalgamar formação e atuação, o que não significa que a formação inicial seja desnecessária, [...], nem que a atuação, em si, seja suficiente para que o professor se desenvolva profissionalmente. (GAULKE, 2017, p. 204-205)

Atuar na escola abrange tanto o desempenhar quanto o formar-se na profissão, inclusive pela atuação com outros profissionais, por meio do encontro com o outro. Em atuações conjuntas são possíveis as colaborações entre profissionais. No contexto do PMI, estas ocorrem entre professores do PMI e entre professores do projeto e professores de turma. No que diz respeito às oportunidades, desafios e necessidades sobre as colaborações, professores do PMI relataram que estar aberto ao outro (4) contribui para com o aprendizado profissional, bem como interagir, dialogar, compartilhar e trocar (8):

461 ■

Prof. Jorge – Eu acho que as mudanças que eu tive, depende de mim aceitá-las ou descobri-las. Não é? Mas as pessoas com pelas quais eu passei me fizeram [...] possíveis essas mudanças. [...] essas pessoas [colegas de trabalho], se não tivessem sugerido essas leituras, eu não teria nem do que ter o arbítrio de ler aquilo ou não. Porque aquilo não existia para mim. [...]. Então, para mim, não depende só de mim [o desenvolvimento profissional docente]. Depende do outro também (Grupo Focal 02, 19/04/2018).

Pereira (2016, p. 65), por sua vez, reforça que professores de música reconstróem suas experiências anteriores através da interação e convivência com crianças e com outros profissionais que trabalham na educação infantil, e, conforme se apropriam do contexto, vão modificando sua forma de pensar, em direção a tornarem-se, além de professores de música, professores de crianças.

Professores do projeto afirmam que podem contribuir para o desenvolvimento profissional dos professores de turma (1) em relação à área musical. Numa via de sentido oposto, demonstram interesse em observar professores de turma atuando (3), pois aprendem sobre áreas além da música. A parceria (1) entre professores de música e professores de turma é considerada como oportunidade de aprendizagem, tanto que professores de música necessitam ter mais tempo para realizar o planejamento pedagógico com professores de turma (1). Outras formas de aprendizado ocorrem por meio de vivências e/ou partilhas com professores de turma (10):

Profa. Glória – [...] são pequenos detalhes [...] que elas [professoras de turma] foram passando [...] [Eu] sempre trabalhava assim. Aí elas falavam “contextualiza o bicho que tu vais trazer”. [...] Aí, eu comecei a contextualizar. Eu trazia foto do tatu quando contava a história do tatu. O que que é o tatu? Onde o tatu mora? Onde ele vive? Como é que ele é? Perguntar antes “o que é que é o tatu?” [...]. E foram essas coisas que elas me ensinaram. Que eu chegava e queria trabalhar direto o foco para música [do tatu]. Então, eu acho que a troca no espaço escolar, no espaço de trabalho, foram as experiências mais ricas no meu desenvolvimento profissional (Grupo Focal 02, 19/04/2018).

O encontro entre profissionais pode promover a partilha de conhecimentos, os professores de turma contribuem para a aprendizagem dos professores do PMI no que diz respeito aos conhecimentos do ensino e dos alunos, indo ao encontro das necessidades dos professores do PMI em relação a esses conhecimentos. Entretanto, professores de música relatam que há também desafios em relação à atuação com professores de turma. Afirmando que há problemas de atuação conjunta (6).

■ 462

Profa. Bárbara – É que tem muitas salas ainda que as professoras estavam correndo da minha sala [aula] [professoras de turma que saíam da sala nos momentos de musicalização infantil]. E eu falei para a coordenadora [do CEI] que as professoras não estão participando (Grupo Focal 01, 26/10/2017).

Essa situação é comumente relatada pelos demais professores do projeto. Ainda que a maioria dos professores de turma atue de forma colaborativa com professores de música, tentou-se superar tal questão por meio da elaboração da versão 2017 do PMI, pois nela está prevista a presença obrigatória dos professores de turma nos momentos de musicalização (BLUMENAU, 2017, p. 4).

Ao encontro das afirmações de Gaulke (2017) sobre a relação com os sujeitos escolares, foi a alteridade, o encontro/confronto com o outro, um dos fatores que levou à atualização do projeto – que visa o conforto com esse outro. Entretanto, apenas constar na versão 2017 do documento que a presença do professor de turma é obrigatória não é suficiente. Por isso fez-se necessária a socialização do documento, para os professores do PMI esclarecerem aos professores de turma que a presença deles é obrigatória porque a presença deles é importante e faz diferença no cuidar e educar da criança nos momentos de musicalização, pois são referência pedagógica da criança. Além do mais, são os professores de turma que conhecem com maior profundidade as crianças no tocante às suas restrições, limitações, características de aprendizagem e até, não menos importante, do histórico de acontecimentos da semana, tais como febres, acidentes, questões familiares, conflitos entre crianças, entre outros.

Em reuniões de trabalho do PMI após as socializações da versão 2017 do projeto em alguns CEIs, professores de música relataram casos isolados de alguns professores de turma que manifestaram certa resistência quanto à obrigatoriedade de sua presença em sala de aula. Entretanto, há alguns anos que essa questão vem

sendo discutida dentro da Educação Infantil do município. A presença dos professores de turma já vinha sendo solicitada como obrigatória. Isso já era um padrão procedimental, mas ainda não formalizado em documento oficial. Por isso buscou-se a formalização de tal questão, visando a adequação desses casos isolados. De modo geral, os professores de turma atuam de forma colaborativa com os professores de música.

Professores de música revelam que foi no PMI a primeira vez que observaram outro professor de música atuar na educação infantil (2) e que o professor experiente precisar ser exemplo para os iniciantes (1). Houve relatos de dificuldades em anos passados sobre a não possibilidade de observar colegas professores de música no PMI (3) e de que em escolas particulares onde alguns professores trabalharam também não era possível esse tipo de observação (3).

A partir de estudos que compõem sua revisão, Conway e Edgar (2014) relataram que professores iniciantes frequentemente sentem-se isolados de outros professores de música e de outros professores (KRUEGER, 1999 apud CONWAY; EDGAR, 2014, p. 485). A observação entre professores de música e as reuniões de trabalho contribuem para, além de outras questões, os professores iniciantes se integrarem ao PMI e se aproximarem dos colegas professores de música.

Em relação ao aprendizado entre professores de música, professores experientes relatam aprender quando recebem professores iniciantes para observá-los (2). O mesmo ocorre em relação aos professores iniciantes quando observam e/ou interagem com professores experientes (17). Colaborações entre pares e/ou com o grupo (10) também geram aprendizado. Especificaram apenas a ampliação de repertório (1) e o como lidar com a criança (1) como conhecimentos aprendidos com os colegas da mesma área. Exemplo de professora quando iniciou na profissão e de professor experiente recebendo iniciantes:

Profa. Rafaela – Eu peguei uma fase boa. 2015 foi uma fase boa, porque eu consegui assistir às essas aulas [assistiu a três professores do PMI], que eu consegui dar essa alavancada no começo.

[...]

Prof. Jorge – [...] isso eu aceito com muito prazer [ser observado por professores iniciantes]. Sempre. [...] eu vejo como é importante para mim. Por isso que aquela vez que a Profa. Maitê [iniciante] veio comigo [acompanhá-lo] eu me esforcei ao máximo. Para fazer o mais [...] por ela possível, assim. Para que ela não desista por falta de estímulo, [...] de referências (Grupo Focal 01, 26/10/2018).

Nota-se uma via de mão dupla de aprendizagem no encontro entre professores iniciantes e experientes. Nesse sentido, McDiarmid (1995) afirma que professores necessitam “pertencer a uma comunidade de colegas que influencie fortemente suas tentativas de repensar ou mudar suas práticas ou mesmo de aprender novas práticas” (MCDIARMID, 1995 apud MIZUKAMI et al, 2010, p. 79-80). Essa comunidade, conforme explica o autor, precisa ser suficientemente flexível para acomodar professores de diferentes repertórios e níveis de aprendizagem.

Conway (2001), reforçando a importância do “agir em comunidade”, ende-

reça algumas sugestões para programas de formação de professores de música, entre elas “[...] a observação de professores de música experientes e a recepção de observações de especialistas em conteúdo musical, [...] além do envolvimento com organizações musicais de ensino superior e de nível nacional” (CONWAY, 2001 apud CONWAY; EDGAR, 2014, p. 486).

6. Conclusão

Considera-se que os professores do Projeto Musicalização Infantil se desenvolvem profissionalmente nos encontros e interações entre si, com professores de turma e com as crianças. Nas interações entre professores de música há um reconhecer-se na categoria profissional e um apoio mútuo com vistas para a aprendizagem e novas conquistas, desde inserções de professores de música iniciantes a reivindicações em prol da inclusão de professores do PMI na comunidade profissional do município.

Nas interações com professores de turma, professores do PMI aprendem sobre a criança – conhecimento do aluno, o que colabora para desenvolverem suas práticas de musicalização – conhecimento do ensino. E, é no atendimento da e com a criança, na atuação, que os professores fazem e aprendem a profissão. Os desafios presentes nesses encontros - interações, quando possíveis de se transpor, também geram mudanças e, por conseguinte, o desenvolvimento profissional.

Referências

ABREU, Delmary Vasconcelos de. Narrativas de profissionalização docente em música: uma epistemologia política na perspectiva da Teoria Ator-Rede. **Revista da ABEM**, v. 23, n. 34, p. 125-137, Londrina, 2015. Disponível em <<http://www.abemeducaacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revista-abem/article/view/527/439>>. Acesso: 23 de ago. de 2018.

BLUMENAU. Prefeitura Municipal de Blumenau. Poder Executivo. **Decreto Nº 9645/2012**. Regulamenta a implantação da hora-atividade extraclasse no âmbito do magistério público municipal de Blumenau. Blumenau, 2012. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/pdf/Decreto-9645-2012-Blumenau-SC.pdf>>. Acessado em 06/abril de 2017.

BLUMENAU. Secretaria Municipal de Educação. Projeto Musicalização Infantil. Versão 2017. Blumenau, 2017.

BRASIL. **Parecer CNE/CEB nº 18/2012**. Reexamina o Parecer CNE/CEB nº 9/2012. Parecer Homologado. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Básica. Brasília, 2012. Disponível em <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=11795-pceb018-12&Itemid=30192>. Acesso: 20 jul. 2018.

CONWAY, Colleen M.; EDGAR, Scott N.. Inservice Music Teacher Professional Development. In: CONWAY, Colleen M. (Ed.). **The Oxford handbook of qualitative research in American music education**. Oxford Handbooks Online. Oxford University Press, 2014. Disponível em <<http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199844272.001.0001/oxfordhb-9780199844272-e-025>>. Acesso: 21 nov. 2017.

GAULKE, Tamar Genz. Aprendizagem da docência: um estudo com professores de música da educação

básica. **Revista da ABEM**, v. 21, n. 31, p. 91-104, Londrina, 2013. Disponível em <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/645/474>>. Acesso: 4 de ago. de 2018.

GAULKE, Tamar Genz. **O desenvolvimento profissional de professores de música da educação básica: um estudo a partir de narrativas autobiográficas**. 2017. 228 f. Tese (Doutorado) – Curso de Doutorado em Música, Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/165447>>. Acesso: 24 nov. 2017

HOOKEY, Mary Ross. Professional Development. In: COLWELL, Richard; RICHARDSON, Carol (Ed.). **The new handbook of research on music teaching and learning: A Project of the Music Educators National Conference**. New York: Oxford University Press, 2002.

MIZUKAMI, Maria da Graça N. et al. **Escola e aprendizagem da docência: processos de investigação e formação**. São Carlos: EdUFSCar, 2010.

MIZUKAMI, Maria da Graça N.. **Escola e desenvolvimento profissional da docência**. In: GATTI, Bernadete A. et al. Por uma política nacional de formação de professores. São Paulo: UNESP, 2013, p. 23-54.

465 ■

PEREIRA, Joana Lopes. Trajetórias de trabalho na educação infantil: um estudo com professores(as) de música da Rede Municipal de Ensino de Porto Alegre-RS. **Revista da ABEM**, v. 24, n. 37, p. 53-66, Londrina, 2016. Disponível em <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/645/474>>. Acesso: 4 de ago. de 2018.

SANDÍN ESTEBAN, Maria Paz. **Pesquisa qualitativa em educação: fundamentos e tradições**. Porto Alegre: Artmed, 2010.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 4. ed. Porto Alegre: Bookman, 2009.

Recebido em 24/09/2018 - Aprovado em 23/10/2018

Como citar:

OLIVEIRA, Gian Marco de; SCHAMBECK, Regina Finck. Desenvolvimento profissional docente: um estudo de caso com professores do Projeto Musicalização Infantil de Blumenau/SC. *ouvirOUver*; Uberlândia, v.14,n.2, p, 452-465, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>; DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-14>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Overtone Singing: a surpreendente habilidade de perceber e emitir vocalmente uma série harmônica

GEOVANNI BORDIANO
LIDIA BECKER

■ 466

Geovanni Bordiano é fonoaudiólogo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro –UFRJ, com CRFa 1-1504, atua na área de saúde mental infanto-juvenil (CAPSI de Paracambi) e colabora em pesquisas interdisciplinares que buscam as relações entre a Fonoaudiologia e a Música.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ

Lidia Becker é Fonoaudióloga, Especialista em Voz pelo CFFa, Professora Adjunta do Departamento de Fonoaudiologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro –UFRJ, com mestrado e doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- UNIRIO. Supervisora do Ambulatório de Voz do Hospital Clementino Fraga Filho – UFRJ atua na assistência à população que apresenta alterações vocais, e no treinamento de profissionais da voz. Colabora em pesquisas sobre a voz e suas relações multidisciplinares com o Teatro e Música.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ

■ RESUMO

O presente artigo objetivou compreender o conjunto de técnicas de canto mais popularmente conhecidas no Ocidente como “Overtone Singing”, onde um único vocalista parece ser capaz de emitir dois ou mais sons distintos e simultâneos. Através de uma perspectiva etnomusical, fisiológica e acústica, busca-se entender as origens desse fenômeno artístico, bem como o funcionamento da máquina humana no que tange a sua produção. Assim, unem-se ciência e arte pela compreensão holística dos processos imbuídos nessa manifestação cultural tão singular. Para tanto, foi realizada uma revisão bibliográfica sobre o tema nas bases de dados SciELO e Biblioteca Virtual em Saúde (BVS) através de onze descritores a ele relacionados, além da utilização de conteúdo audiovisual presente no YouTube. Concluiu-se tratar-se de uma manifestação artística que consiste em uma única emissão vocal, em que o vocalista sustenta uma nota fundamental e amplifica, através da ressonância do trato vocal, um harmônico de sua escolha. Fica claro, também, pela escassez de trabalhos, que o tema é, ainda, muito pouco pesquisado.

■ PALAVRAS-CHAVE

Voz, fonoaudiologia, Overtone Singing, cauda harmônica, canto.

467 ■

■ ABSTRACT

The present article aimed to understand the technique of singing most popularly known in the West as "Overtone Singing", where a single vocalist seems to be able to produce more than one distinct and simultaneous sounds. Through an ethnomusical, physiological and acoustic perspective, we seek to understand the origins of this artistic phenomenon, as well as the functioning of the human machine in what concerns its production. Thus, science and art are united aiming a holistic understanding of the processes imbued in this unique cultural manifestation. This article presents a bibliographic review on the subject in the databases SciELO and Biblioteca Virtual em Saúde (BVS) through eleven descriptors related to it, in addition to the use of audiovisual content present on YouTube. We concluded that the artistic manifestation consists of a single vocal emission, in which the vocalist supports a fundamental note and amplifies, through the resonance of the vocal tract, other harmonics of his choice. Due to the scarcity of papers we also conclude that the theme remains under-researched.

■ KEYWORDS

Voice, speech-language therapy, Overtone Singing, harmonic, singing.

1. Introdução

1.1 Overtone Singing e suas origens

O âmago da questão está na constante transformação da forma: na vida nada existe sem forma. A todo instante somos forçados a procurar a forma. Mas devemos ter em mente que essa forma pode ser um obstáculo total à vida, que não tem forma em si mesmo. Não há como escapar dessa dificuldade, e a batalha é permanente – a forma é necessária, mas não é tudo (BROOK, 1994, p.45).

Tal como os monges do Tibet, que passam anos a confeccionar belas paisagens em areias coloridas, para depois soltá-las ao vento, a efemeridade da forma viva nas artes é uma questão contemporânea que se aplica aos conceitos de construção e demolição. Segundo Brook, todo o processo de preparação é feito para ser jogado fora, num eterno construir para demolir (BROOK, 2008). Todo sopro de vida tem forma: “Nascer é assumir uma forma, quer se trate de um ser humano, de uma palavra ou de um gesto” (BROOK, 2008) – ao que acrescentamos, ou de um som.

O conjunto de técnicas de produção vocal aqui abordados recebe mais popularmente a denominação de “Overtone Singing”, que consiste em uma forma singular de produção musical vocal em que um único vocalista parece emitir dois ou mais sons distintos simultaneamente: um mais grave e outro, mais agudo.

Sua prática fascinante tem, sem dúvida, uma origem profundamente cultural. Assim, esta expressão artística tão singular e recentemente divulgada no mundo ocidental tem despertado grande curiosidade e profundos questionamentos aos ouvidos menos familiarizados.

Todavia, a fim de entendermos a prática sob uma perspectiva holística, devemos ter em mente que essa é produto de uma rica expressão cultural e, ao mesmo tempo, um artefato da voz humana.

De acordo com Levin e Edgerton (1999), o Khöömei ou Khoomii (significando “garganta” na língua mongolesa, e que aqui chamaremos de Overtone Singing) nasce associado à antiga crença do Animismo, na prática do pastoreio nas vastas paisagens de Tuva, uma república autônoma da Rússia em sua fronteira com a Mongólia. A crença, assim, pressupõe a existência de alma ou poder espiritual em toda a natureza. A espiritualidade está imbuída em tudo que os cercam: rios, montanhas e toda a natureza. O espiritual se encontra nos elementos naturais e animais, como também nos sons por eles produzidos: seja no borbulhar de águas, no canto de um pássaro, na marcha de um cavalo. Dessa forma, acredita-se que o primeiro throat-singer (como são chamados os executores das técnicas) tenha surgido na tentativa de assimilar tal espiritualidade através da reprodução dos sons ouvidos.

Na cultura de Tuva, a prática do throat-singing é tão natural quanto a fala, pela emulação dos sons ambientes, de forma que as técnicas não são ensinadas formalmente, como a música, mas adquirida como uma língua. Desse modo, um grande percentual de pastores é capaz de realizar a técnica, embora nem todos consigam dominá-la plenamente (LEVIN E EDGERTON, 1999).

A popularidade da técnica entre os pastores tuvanos parece ter nascido da convergência entre dois fatores: cultura e geografia – presentes na sensibilidade do Animismo às sutilezas dos sons, sobretudo aos diferentes timbres e na habilidade

de ressaltar e projetar harmônicos pela paisagem aberta da fauna tuvana de Estepe (LEVIN E EDGERTON, 1999).

As práticas mais notáveis das técnicas de throat-singing (ou Overtone Singing) são encontradas em Tuva e na região das Montanhas de Altai, na Mongólia. Mas técnicas similares também podem ser ouvidas em diferentes partes da Ásia Central (BLOOTHOOFT ET AL., 1992).

Dentre os Bashkirs, povo de língua turcomana das Montanhas de Ural, músicos cantam melodias com harmônicos intensificados pela respiração, em um estilo conhecido por uzliu. Cantores no Uzbequistão, Caracalpaquistão e Cazaquistão introduzem notas de harmônicos com maior intensidade na recitação de poesia. Certas formas de canto budista tibetano produzem um único harmônico reforçado e sustentado sobre um outro tom. Fora da Ásia, o uso de overtones na música tradicional é raro, embora não seja desconhecido. Ele ocorre, por exemplo, no canto das mulheres do Xhosa, na África do Sul (LEVIN E EDGERTON, 1999).

Todavia, a forma como esses cantores amplificam os harmônicos e suas propriedades acústicas foi pouco documentada na literatura atual. Apesar de ser uma técnica de raízes etnomusicais muito fortes dentre os povos supracitados, o uso das técnicas conhecidas popularmente como “Overtone Singing” tem adquirido grande popularidade no Ocidente nas últimas décadas, implicando, inevitavelmente, na tentativa de aprendizado, utilização e ensino da mesma, o que nos desperta a curiosidade de entender melhor esse fenômeno acústico e artístico-cultural.

469 ■

1.2. Fisiologia da produção vocal

A fonoaudiologia é uma das ciências que estuda o fenômeno da voz humana: como ele nasce na passagem do ar expiratório pelas pregas vocais, gerando uma primeira onda sonora, de formato senoidal que, através de um processo natural da física acústica, vai se desdobrando à passagem pelo trato vocal. Praticamente todo som que ouvimos é formado por ondas de compressão e rarefação de ar, ondas chamadas complexas, que se propagam a partir de uma fonte sonora (MENEZES E HYPPOLITO, 2015). Os sons são, desse modo, produtos de um complexo sistema físico acústico. Tenhamos em mente que a maioria dos sons, salvo específicas exceções, são formados por um conjunto de frequências que, na voz humana e em instrumentos musicais, produzem um conjunto de características específicas e individualizadas que nos permite a distinção no meio de outros sons, a essa possibilidade de distinção dos sons denominamos “timbre”.

Cada tom ou frequência decorrente destes desdobramentos é chamado de harmônico e compõe a unidade sonora que identificamos ao ouvir uma nota de piano, ou de outro instrumento musical. As emissões vocais na fala e no canto expressam o que se poderia denominar de “acorde”, ou seja, um somatório de harmônicos que se agregam progressivamente, à medida em que se dá cada emissão. Portanto, ao se ouvir uma voz humana, ouve-se o timbre ou a qualidade vocal de cada indivíduo, que correspondente a determinada série harmônica.

A voz falada se expressa através de uma faixa média de frequências que está intimamente relacionada com o corpo do falante, sua postura, seu processo respiratório e sua capacidade de ressonância, de articulação e de projeção vocal. A

voz cantada se expressa através de faixas de frequência mais maleáveis, com uma demanda mais exigente em termos de emissão vocal sendo, porém, igualmente, um somatório de harmônicos ou de notas musicais, que o ouvido humano percebe como um conjunto unificado. Entretanto, ainda que não identificáveis isoladamente, esses harmônicos ressoam fisicamente, tanto no trato vocal quanto no espaço exterior e são audíveis pelo ouvido humano.

Algumas técnicas de canto, em função de razões de origem cultural, exploram esse fenômeno de ressonância da voz humana e conseguem emitir notas individualizadas destas séries harmônicas, como ocorre no Overtone Singing.

Os eventos da fisiologia e da física acústica que culminam na produção vocal se iniciam com a adução das pregas vocais, gerando aumento da pressão infraglótica por conta do fluxo do ar expiratório. A resistência de adução das pregas vocais deve ser vencida pela pressão aérea do fluxo expiratório. Entra em ação, no momento em que a resistência glótica é vencida e as pregas vocais entram em abdução, o Efeito de Bernoulli – um fenômeno físico – o movimento da onda mucosa que produz a frequência fundamental da voz e sustenta a emissão vocal, através do comando nervoso periférico e central que inerva a musculatura intrínseca das pregas vocais à adução (COLTON, CASPER E LEONARD, 2009).

O controle da intensidade vocal é dado pelo fluxo expiratório e pela força de adução das pregas vocais. Quanto maior a força e o fluxo aéreo, maior a intensidade. Já o controle de frequência está intimamente relacionado ao grau de estiramento ou encurtamento das pregas vocais, sob ação primária da musculatura intrínseca da laringe, com origem e inserção na própria laringe, mais especificamente os músculos Cricotireoideo (CT) nas emissões mais agudas e, nas emissões mais graves, o Tireoaritenóideo (TA). Durante a ação do músculo Cricotireoideo as pregas vocais sofrem um estiramento que leva a uma diminuição da massa de mucosa vibrante, o que torna a voz mais aguda. O contrário é verdadeiro para a ação do músculo Tireoaritenóideo (TA), que aumenta a massa de mucosa vibrante durante o fluxo aéreo. Além disso, entram em ação, também, durante o controle de frequência da emissão vocal, o encurtamento e o alongamento do trato vocal, sob ação da musculatura extrínseca da laringe, de forma que na emissão de agudos, a laringe se encontra mais elevada, e o trato vocal mais encurtado, favorecendo a ressonância aguda, enquanto que na emissão grave, a laringe se encontra mais rebaixada, com trato vocal mais alongado, favorecendo a ressonância agravada (COLTON, CASPER E LEONARD, 2009) – sucessão de eventos que se explica pela Teoria Mioelástica-Aerodinâmica, proposta por Van Den Berg em 1954 (BEHLAU, 2001).

1.3 Modelo Fonte-Filtro de produção vocal

Segundo a concepção do Modelo Fonte-Filtro, a voz é fruto da integração equilibrada e funcional entre as cavidades de ressonância do corpo, sobretudo da face, e da emissão vocal. Este conceito se faz essencial à compreensão do tema proposto, uma vez que se trata de um fenômeno que, à primeira vista, parece inteiramente dependente do trato vocal – ou “filtro”. (BEHLAU, 2001; PINHO, 2008)

Na imagem abaixo (Figura 1) se observa bem o modelo Fonte-Filtro. Segundo Levin e Edgerton (1999), a Fonte é responsável por produzir uma gama de

harmônicos que são mais intensos em baixas frequências do que nas altas, enquanto o Filtro, composto pelo trato vocal, é responsável por transmitir os harmônicos que melhor se alinham com a frequência fundamental produzida, também denominada de “primeiro harmônico”. Por fim, a radiação característica é composta pelo ar, que também modifica as ondas sonoras, agindo como um filtro secundário. A conjunção destes elementos traz como resultado a completude da voz humana.

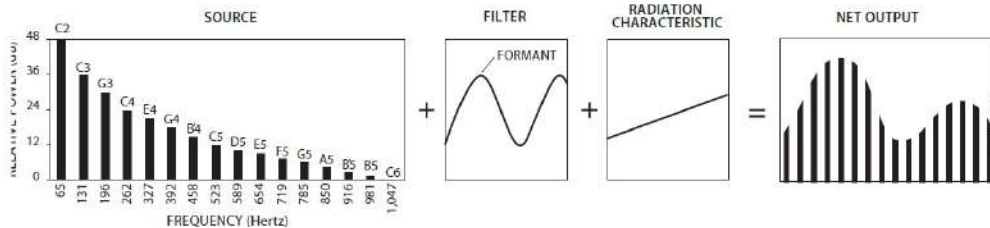


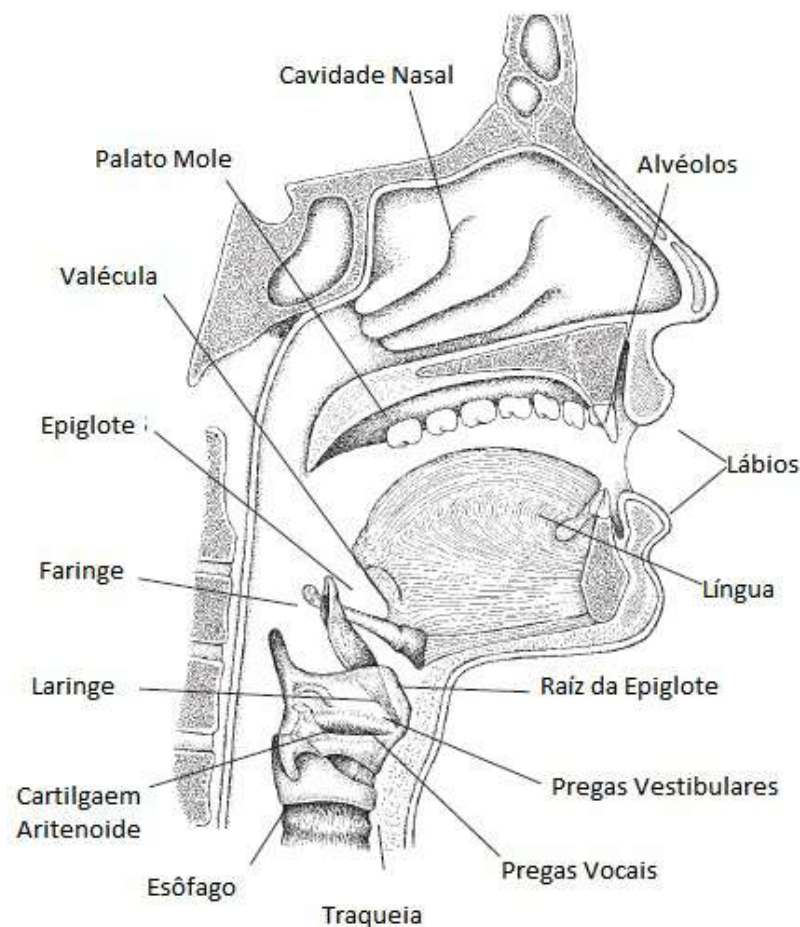
Figura 1. Modelo Fonte- Filtro explicitando a relação entre frequências tonais, Fonte, Filtro e onda complexa resultante dessas interações. Extraído de Levin e Edgerton (1999).

1.4. Cavidades de ressonância da voz

Na imagem seguinte (Figura 2) se observa a representação anatômica dos principais componentes do trato vocal e suas cavidades de ressonância. Dessa forma, após a produção de uma frequência fundamental na Laringe, o som gerado ressoa, isto é, se amplifica e se modifica ao se propagar pela Faringe, Cavidade Nasal, Alvéolos e toda cavidade oral, principalmente, além dos Seios Faciais não representados na imagem, dando o colorido da voz. Ressalta-se que a ressonância é um conceito de extrema importância para as artes vocais (LEVIN E EDGERTON, 1999).

Para entendermos esse fenômeno tão importante para definir a qualidade vocal do indivíduo, precisamos entender que ele depende do comportamento das ondas de vibração sonora dentro de tubos. Dadas as características de um sistema de tubo fechado, onde a pressão na extremidade livre se iguala à pressão atmosférica, e a pressão na outra extremidade é máxima, forma-se uma frequência natural (FN) no sistema, o que significa dizer que existe uma onda cujo comprimento melhor se encaixa dentro deste tubo, sendo quatro vezes maior que o sistema. A ressonância ocorre, então, quando um sistema externo vibra na mesma frequência que a frequência natural do sistema de tubos (MENEZES E HYPOLITO, 2015).

Na anatomia humana a laringe é considerada um tubo fechado. Neste tipo de sistema de tubos fechados dois processos físicos ocorrem: a ressonância e a interferência. A ressonância resulta da superposição de ondas idênticas de direções opostas: uma que incide e outra que está sendo refletida. Esta interferência entre as ondas idênticas gera uma onda complexa igual às duas originais, porém com maior amplitude – ou intensidade, em se tratando do som. Neste caso, os harmônicos gerados serão múltiplos ímpares da frequência natural do sistema (MENEZES E HYPOLITO, 2015).



■ 472

Figura 2. Corte sagital da cabeça e do pescoço. Adaptada de Levin e Edgerton (1999).

1.5. Aspectos acústicos e cauda harmônica

As ondas sonoras são compreendidas como vibrações mecânicas que se propagam em meios materiais, sejam sólidos, líquidos ou gasosos, e por essa relação de dependência de um meio de propagação são classificadas como mecânicas. Estas vibrações provocam perturbações no meio em que estão se propagando, causando a compressão de algumas regiões e deixando outras mais rarefeitas, em detrimento, considerando a pressão natural ou movimento natural das partículas deste meio. Quando estas ondas são compostas por um único movimento de compressão e rarefação, ou movimento simples, são chamadas de ondas senoidais, a exemplo dos tons puros gerados por audiômetros ou diapasões. Quando compostas por dois ou mais movimentos de compressão e rarefação, tornam-se ondas de movimento complexo, ou ondas complexas, a exemplo da voz humana e dos sons gerados por instrumentos musicais, como uma nota de um piano (MENEZES E HYPPOLITO, 2015).

Quanto à propagação das ondas sonoras, devemos considerar que a massa e a elasticidade do meio de propagação são características que definem a velocidade de propagação e a atenuação da vibração acústica, embora existam outros fatores que também influenciam esta propagação (MENEZES E HYPPOLITO, 2015).

Quando duas ou mais senoides se somam para formar uma onda complexa, a onda resultante mantém uma relação harmônica com as senoides que a constituem. Logo, os harmônicos são sons presentes nas ondas sonoras complexas, gerados pelos múltiplos das senoides que as compõem, sendo a inicial dentre essas chamada de “frequência fundamental” (F0) – também conhecida por “primeiro harmônico” —, enquanto as demais, que são múltiplos dessa frequência fundamental compreendem os harmônicos (F1, F2, F3, etc). A cada vez que a senoide se desdobra em novos harmônicos, ocorre um fenômeno denominado pela teoria musical de “cauda harmônica”, que forma uma série de oito sons, conhecidos como uma oitava. Assim, uma frequência de 500 Hz está uma oitava acima de 250 Hz (MENEZES E HYPPOLITO, 2015).

Na imagem abaixo (Figura 3) temos a representação em notação musical e em Hertz de uma frequência fundamental e seus harmônicos, aplicados ao Overtone Singing.

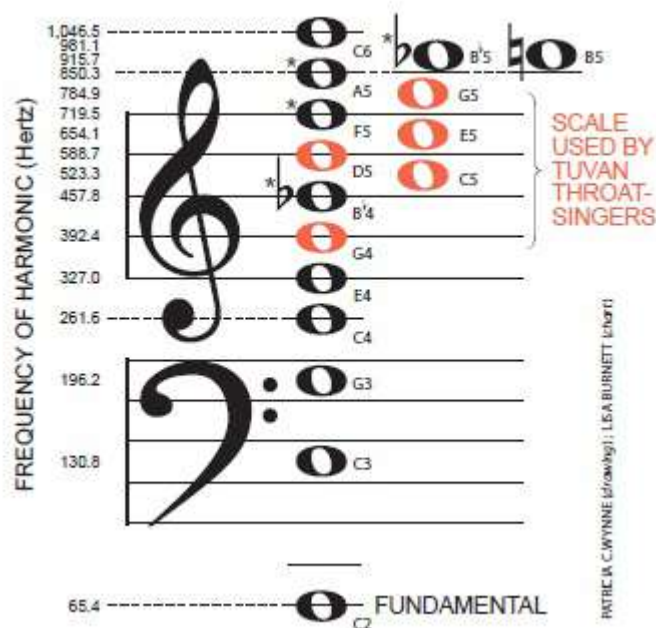


Figura 3. Representação musical de uma frequência fundamental e sua escala harmônica. Extraído de Levin e Edgerton (1999).

1.6. Conceitos aplicados ao Overtone Singing

Tomemos como exemplo prático e visual dos aspectos acústicos envolvidos na prática do Overtone Singing, as explicações contidas em vídeos publicados na rede de compartilhamento de vídeos YouTube, propostas pela musicista alemã e Overtone Singer expoente na atualidade chamada Anna-Maria Hefele. A artista domina as técnicas e tem desenvolvido novas formas de ensiná-las a entusiastas do mundo ocidental, fascinados por sua singularidade e complexidade sonora. Entre essas técnicas, que utilizam tecnologia de ponta em sua análise, apontamos um software capaz de captar e representar graficamente toda a série harmônica gerada a partir de uma única emissão vocal, com ou sem uso das técnicas do Overtone Singing, como mostrado nas imagens a seguir (Figuras 4 e 5).

Em um de seus vídeos, intitulado “Polyphonic overtone singing - explained visually”, Hefele explica a representação gráfica da cauda harmônica através do software denominado de “Overtone Analyzer.”

■ 474

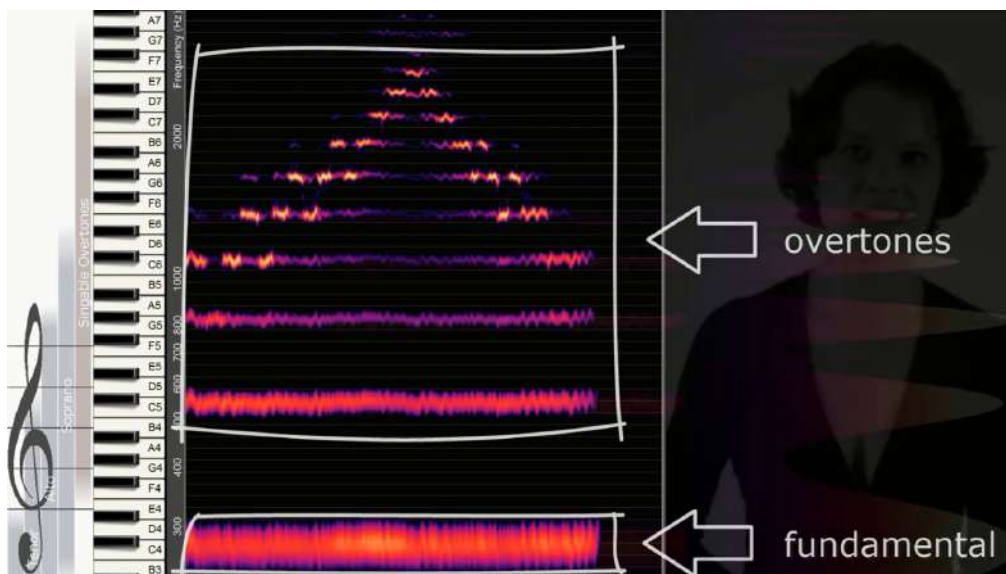


Figura 4. Espectrograma mostrando a frequência fundamental em C4 e seus harmônicos. Extraído de YouTube (2014).

Através desse software, é possível observar graficamente (Figura 4) a emissão de uma frequência fundamental sustentada em C4 (Dó 4) e uma faixa de ao menos 9 harmônicos sobrepostos à frequência fundamental (os overtones). Observa-se, também, que o segundo harmônico - ou segundo formante-, situado em C5 (Dó 5), situa-se uma oitava acima da frequência fundamental - ou primeiro harmônico/formante-, novamente, situado em C4 (Dó 4) e assim sucessivamente.

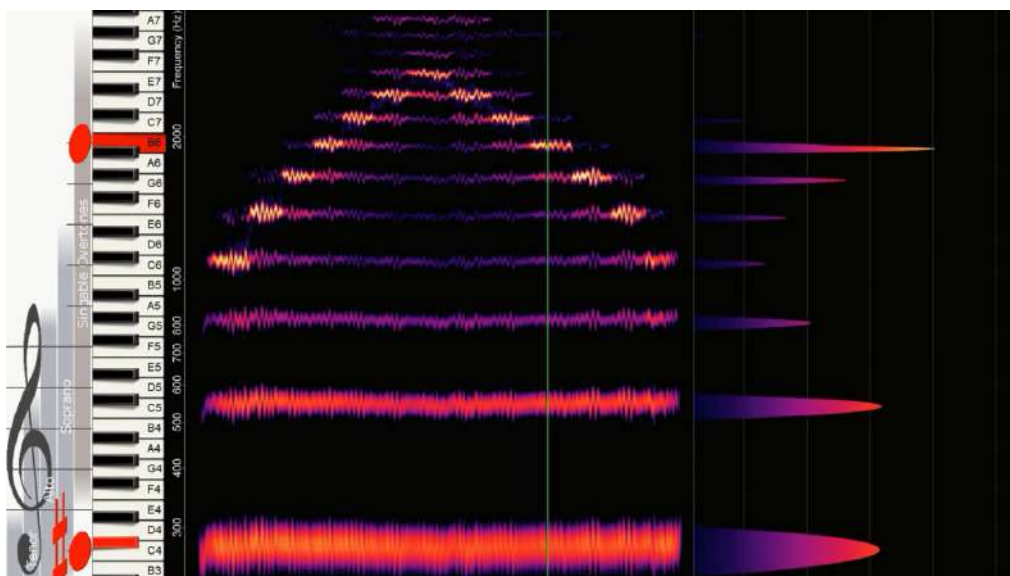


Figura 5. Relação dos harmônicos (à esquerda) com a intensidade (à direita), extraído de YouTube (2014).

Na imagem acima (Figura 5), as notas em vermelho na escala de piano utilizada para a representação gráfica do som vocal mostram a frequência fundamental sendo emitida em C#4 – Dó 4 sustenido), junto ao harmônico selecionado pela cantora para o ganho em intensidade, que, por sua vez, é medida na parte direita da imagem, mostrando que a frequência fundamental e o sétimo harmônico, situado em B6 (Si 6) são os mais audíveis naquele momento, em detrimento de todos os outros harmônicos presentes causando a sensação de audibilidade de dois tons sendo emitidos simultaneamente por um único cantor.

Dessa forma, tornam-se claros os desdobramentos que compõem a cauda harmônica. Ainda, a possibilidade de visualizar tais desdobramentos se faz prova científica imprescindível a serviço da arte, ao mesmo tempo que define a imperiosa necessidade de desenvolvimento de saberes multidisciplinares.

2. Objetivos

2.1. Objetivo Geral

Sob uma perspectiva holística, buscar conhecimentos científicos básicos sobre a fisiologia da produção vocal que permitam embasar o entendimento do fenômeno Overtone Singing e podem ser de grande utilidade a uma enorme gama de profissionais da voz e afins.

2.2. Objetivo Específico

Entender as produções artísticas conhecidas como Overtone Singing, observando a fisiologia e a acústica do fenômeno, bem como seu caráter etnomusical.

3. Métodos

O presente artigo consiste em uma revisão bibliográfica no âmbito da fonoaudiologia sobre o tema Overtone Singing. Para tanto, foram pesquisados artigos nas bases de dados SciELO e Biblioteca Virtual em Saúde (BVS) através dos descritores “Canto Harmônico”; “Canto Polifônico”; “Canto Mongol”; “Canto Difônico”; “Overtone Singing”; “Throat Singing”; “Mongolian Singing”; “Harmonic Chant”; “Harmonic Singing”; “Kargyraa” e “Sygyt”, sem a utilização de nenhum filtro nas pesquisas. No total, foram encontrados 99 artigos nas línguas inglesa e portuguesa. Os resumos da bibliografia encontrada foram lidos e então utilizados apenas os trabalhos que faziam relação direta com o tema do presente estudo, ou que se relacionavam à voz profissional, mais especificamente ao canto, fazendo uma relação indireta ao tema, sendo excluídos os demais trabalhos. Após a aplicação do critério de exclusão restaram, em total, apenas 5 artigos diretamente relacionados ao tema, publicados entre 1992 a 2004 e 11 trabalhos indiretamente relacionados, sendo 10 artigos e uma tese de mestrado, publicados entre 1977 e 2015.

Além dos artigos e da tese de Mestrado, a fim de embasar teoricamente assuntos tangentes ao tema proposto e, assim, facilitar a compreensão do mesmo, foram utilizados, também, 6 livros, e 1 vídeo do YouTube.

4. Resultados da pesquisa bibliográfica

Os resultados da pesquisa bibliográfica nas bases de dados, bem como os critérios de inclusão e de exclusão podem ser representados nas seguintes tabelas (Tabelas 1 e 2):

Critérios de Inclusão	
Trabalhos diretamente relacionados com o tema	5
Trabalhos indiretamente relacionados com o tema	10

Critério de Exclusão	
Trabalhos repetidos ou que não se relacionavam direta e indiretamente ao tema	84

Tabela 1. Quantidade de trabalhos utilizados e excluídos de acordo com os critérios de inclusão e de exclusão.

Descritores	Resultados – base de dados	Resultados - base de dados
	BVS	SciELO
Canto harmônico	0	0
Canto polifônico	0	0
Canto mongol	0	0
Canto difônico	0	0
<i>Overtone singing</i>	3	0
<i>Throat singing</i>	43	6
<i>Mongolian singing</i>	3	0
<i>Harmonic chant</i>	9	0
<i>Harmonic singing</i>	32	3
<i>Kargyraa</i>	0	0
<i>Sygyt</i>	0	0
Total	90	9
Total Geral	99	

Tabela 2. Quantidade de trabalhos encontrados por descritores pesquisados nas bases de dados.

5. Discussão: Overtone Singing - a execução das técnicas

Segundo Levin e Edgerton (1999), o Overtone Singing consiste em uma técnica de canto onde o vocalista produz dois ou mais tons distintos simultaneamente a partir de uma única emissão vocal. Um dos tons ouvidos apresenta frequência mais grave em relação ao segundo, que estará sempre situado em uma frequência mais aguda. O tom mais grave é essencialmente uma frequência fundamental sustentada, enquanto o tom mais agudo é produto de uma série harmônica, amplificado em detrimento dos demais harmônicos presentes naturalmente na voz humana.

Bloothoof et al. (1992), em um estudo de base acústica e perceptoauditiva do Overtone Singing, realizado com um cantor experiente nesta técnica, relatam que o som resultante desta possui características de uma escala musical, uma vez que os tons mais agudos se sucedem à uma frequência fundamental, concluindo, por este fato, que estes tons mais agudos são harmônicos desta primeira frequência fundamental – ou primeiro harmônico.

Uma vez que os harmônicos são frequências com relação de múltiplos de uma fundamental, os harmônicos que se sucedem a uma fundamental C3 (Dó 3 – 130.8 Hz), por exemplo, serão as múltiplas desta frequência, C4 (Dó 4 – 261.3 Hz) e assim por diante. Os harmônicos, portanto, possuem uma relação matemática com seu som gerador (F0, ou primeiro harmônico). Dessa forma, na execução do Overtone Singing, a emissão de uma frequência fundamental, qualquer que seja, levará a uma gama distinta e específica de harmônicos correspondentes a ela. Contudo, um mesmo harmônico pode ser entendido como fruto de frequências fundamentais diferentes. Na prática, temos que um harmônico que soe em C6 (Dó 6 -1046.5 Hz) é, ao mesmo tempo, o quarto harmônico de C4 (Dó 4 – 261.6 Hz) e o oitavo harmônico de C3 (Dó 3 – 130.8 Hz). Para isso, é claro, o cantor necessita de um extremo domínio da técnica. Os autores concluem, através da análise acústica realizada no estudo que, para o sucesso da execução da técnica, é necessária uma emissão estável da frequência fundamental (F0) e relatam a presença de nasalização durante a execução. Quanto a análise perceptual, estes mesmos autores apontam para a existência de um mecanismo de percepção humana que desempenha um papel fundamental na técnica, possibilitando ao cantor perceber os sons emitidos e reconfigurar suas estruturas de emissão de forma apropriada a se obter os dois tons simultâneos característicos do Overtone Singing (BLOOTHOOFT et al., 1992).

Contudo, apesar das importantes considerações acerca do fenômeno, o trabalho não traz especificações sobre o subtipo da técnica de Overtone Singing utilizada pelo indivíduo.

Levin e Edgerton (1999), em um estudo amplo, de cunho etnomusical, acústico e fisiológico sobre o tema, relatam um estudo de imagens de videofluoroscopia de nove cantores, conduzido pelos Hospitais da Universidade de Wisconsin, com suporte do National Center of Voice and Speech, onde identificam ao menos três formas de execução da técnica (ou subtipos), as quais: o Sygyt; o Khöömei e o Kargyraa.

Durante a execução do Sygyt (que significa assobio), a ponta da língua se mantém atrás dos dentes incisivos centrais superiores, enquanto o meio da língua se movimenta cranial e caudalmente, de forma a entoar sucessivos harmônicos que ganham em intensidade. Adicionalmente, manipulam a abertura e forma dos lábios, de forma a evitar perda de energia (LEVIN E EDGERTON, 1999).

Na execução do Köömei, o cantor movimenta posteriormente a língua, o que culmina na produção das vogais /u/ e /i/, fazendo com que o primeiro formante caia e o segundo suba em intensidade. Controlando precisamente o decréscimo do primeiro formante e o ganho do segundo, o cantor, ao executar esta técnica, consegue tonar separadamente ambos harmônicos (LEVIN E EDGERTON, 1999).

No Kargyraa, os cantores controlam a abertura da boca calma e precisamente, além de encurtarem a laringe, de forma a aumentarem a frequência do primeiro formante e, dependendo desta frequência, são capazes de isolar do 12º ao 42º formante. Neste estilo, a execução é feita, também, através da vibração das pregas vestibulares (ou falsas pregas vocais) (LEVIN E EDGERTON, 1999).

Apesar dos estudos sobre a produção do Overtone Singing em diferentes estilos, os mecanismos de execução das técnicas não são, ainda, bem compreendidos e tendem a cair em explicações fisiologicamente vagas.

Apesar disso, Bloothoof et al. (1992) e Levin e Edgerton (1999) entram em concordância ao apontarem a existência de mecanismos de biofeedback no que tange a propriocepção do cantor durante a execução das técnicas, permitindo a este o controle dos tons e da série harmônica que está sendo produzida, além de admitirem a evidente distorção do trato vocal durante as emissões. O principal mecanismo de biofeedback hipotetizado é a sensação de vibração retroflexa semelhante a que ocorre na técnica fonoterápica dos Tubos Finlandeses, embora outros mecanismos tão importantes quanto estejam relacionados. Dessa forma, ao emitir uma frequência fundamental e exercer determinados movimentos de língua, as ondas sonoras são refletidas, retornando ao local de origem, sendo então amplificadas – pensa-se aqui no mecanismo físico de ressonância, onde duas ondas idênticas em frequência se sobrepõem formando uma onda complexa igual, mas de maior intensidade. Essa sensação sonora permite distinguir os harmônicos amplificados da frequência fundamental e, associada à propriocepção da conformação do trato vocal no momento em que se obtém o resultado desejado, parecem ser as peças fundamentais à possibilidade de execução do Overtone Singing.

6. Considerações finais

479 ■

Embora sua origem nos remeta a períodos ancestrais, o fenômeno do Overtone Singing é um artefato da voz humana ainda pouco estudado, e seus mecanismos fisiológicos ainda pouco esclarecidos. O presente estudo, porém, permitiu esclarecer que a aparente emissão múltipla e simultânea de sons ouvidos não provém de duas fontes sonoras distintas, mas de uma única fonte glótica e que a emissão vocal e simultânea dos desdobramentos ressonanciais depende essencialmente da habilidade do cantor em manipular os seus órgãos fonoarticulatórios, particularmente, os movimentos da língua, e da sua percepção auditiva, capaz de perceber os sons presente na cauda harmônica. A conclusão mais importante para a fonoaudiologia, em específico para a área da voz, refere-se à importância do trato vocal como aparato fisiológico da ressonância e suas possibilidades criativas enquanto ferramenta a serviço da ciência, da arte e expressividade.

Conclui-se que o entendimento do tema requer conhecimento aprofundado sobre o fenômeno sonoro musical e entendimento sólido sobre o funcionamento do sistema anatomofisiológico de emissão e de ressonância da voz humana, revelando-se como tema multidisciplinar que propõe unir arte e investigação científica, que possa influenciar positivamente os cantores em sua performance artística e a ciência fonoaudiológica em sua prática clínica.

Referências

BEHLAU, M. Voz: **O livro do Especialista**. vol 1. São Paulo: Revinter, 2001

BLOOTHOOFT, G. et al. Acoustics and perception of overtone singing. *The Journal Of The Acoustical Society Of America*, [s.l.], v. 92, n. 4, p.1827-1836, 1992. Acoustical Society of America (ASA). Disponível em < <http://asa.scitation.org/doi/pdf/10.1121/1.403839> > Acesso: 12 mar. 2018

BROOK, P. **A porta aberta**. Reflexões sobre a interpretação e o teatro. Tradução de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BROOK, P. **Ponto de Mudança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

COLTON, RH; CASPER, JK; LEONARD. **Compreendendo os problemas da voz**. 3. ed. São Paulo: Revinter, 2009. 445 p.

HEFELE, AM. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=UHTF1-lhuCO>> Acesso: 12 mar. 2018.

LEVIN, TC.; EDGERTON, ME. The Throat Singers of Tuva. *Sci Am*, [s.l.], v. 281, n. 3, p.80-87, set. 1999. Nature Publishing Group. Disponível em <<http://www.uvm.edu/~outreach/ThroatSingingArticle.pdf>> Acesso: 12 mar. 2018

MENEZES, PL; HYPPOLITO, MA. Biofísica da Audição e Bases para a Audiologia. In: BOÉCHAT, Edilene Marchini et al. *Tratado de Audiologia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2015. Cap. 5. p. 30-35.

PINHO, S; PONTES, P. **Músculos intrínsecos da laringe e dinâmica vocal**: Série Desvendando os Segredos da Voz. vol 1. Rio de Janeiro: Revinter, 2008.

■ 480

Recebido em 20/03/2018 - Aprovado em 29/10/2018

Como citar:

BORDIANO, Geovanni; BECKER, Lidia; SCHAMBECK. Overtone Singing: a surpreendente habilidade de perceber e emitir vocalmente uma série harmônica. *ouvirOUver*; Uberlândia, v.14,n.2, p.466-480, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>; DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-15>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Jean-Jacques Lemêtre e a presença da dramaturgia sonora no processo de criação do ator

ALEX BEIGUI PAIVA CAVALCANTE
FLÁVIA FERNANDES COUTO

■ 482

Alex Beigui Paiva Cavalcante é artista-pesquisador, Pós-doutor em Dramaturgia pela Université de Lausanne – Suíça (bolsista CAPES), Doutor em Letras (Dramaturgia Comparada – Literatura Brasileira) pela USP (bolsista FAPESP), mestre em Artes Cênicas pela UFBA. Professor Associado do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) – Natal, RN – Brasil.

Flávia Fernandes Couto é atriz e pesquisadora, Bacharel em Artes Cênicas pela USP, com Habilitação em Interpretação Teatral, Mestre em Pedagogia do Teatro pela USP.

AFILIAÇÃO: Universidade de São Paulo (USP) – São Paulo, SP – Brasil.

■ RESUMO

Neste artigo busca-se melhor compreender historicamente as relações entre a música e o corpo do ator como forma de tecnologia em andamento, presente em vários processos cênicos contemporâneos. Para tanto, destacamos o trabalho do francês Jean-Jacques Lemêtre, junto ao Théâtre du Soleil como campo e potencial qualitativo da investigação acerca da sonoridade e sua interação com o corpo em estado pré-expressivo (processo) e cênico (resultado). Destaca-se, ainda, a ideia da música como arquitetura do movimento, reivindicada em diferentes épocas, bem como as relações entre as imagens sonoras e as imagens corporais no repertório da cena contemporânea.

■ PALAVRAS-CHAVE

Música, ator, imagens sonoras, imagens corporais, dramaturgia.

■ ABSTRACT

This article aims for a better historical comprehension of the relationship between music and the actor's body as a technological ongoing form among many contemporary scenic processes. For this purpose, we highlight the work of Jean-Jacques Lemêtre in the Théâtre du Soleil as the key for the investigation about the sonority and its interaction with the (pre)scenic body. This work also highlights the idea of music as the motion architecture of a larger work of art reclaiming, at different times, the relationships between sound images and bodily images within the contemporary scene's repertory.

483 ■

■ KEYWORDS

Music, actor, sound images, body images, dramaturgy.

1. Musicalidade no corpo e na cena: alguns pressupostos

Nas duas últimas décadas do século XX, principalmente em processos criativos através dos quais a figura do ator/intérprete tornou-se o pilar central do processo de criação, muitos encenadores utilizaram a música como dispositivo fundante e vital na construção da relação entre o corpo e a mise en scène. Um dos procedimentos mais utilizados pelo compositor Jean-Jacques Lemêtre nos processos criativos do Théâtre du Soleil, por exemplo, é a composição musical ativa, que caminha concomitantemente com o trabalho criativo do intérprete. Sabe-se que a utilização do ritmo na elaboração do verso trágico é oriunda da tragédia ática e, talvez, mesmo antes dela, em cerimoniais litúrgicos, fortalecendo-se, séculos depois, com a concepção de “obra de arte total” de Richard Wagner, conhecida no mundo inteiro como *gesamtkunstwerk*.

A tragédia que advém do grego tragoidia (tragos: bode e oidé: canto), canto ao bode, é uma ode a Dionísio, confirmando – desde sua etimologia e da presença do canto no coro trágico – a relação indissociável entre a tessitura vocal e a poesia, o que inevitavelmente rompe com limites entre a voz falada e a voz cantada. Jean-Jacques Lemêtre afirma em seus estudos sobre a relação entre o corpo do ator e a música que não há distinção técnica entre voz falada e voz cantada na composição cênica, atribuindo ao grego clássico uma perfeita sintonia entre ritmo e sentido. Lemêtre chama atenção, ainda, para o fato de que no grego antigo, uma das línguas mais ricas em variações rítmicas do mundo, encontramos aproximadamente 534 variações, no português do Brasil cerca de 17 e no francês, a mais pobre entre elas, aproximadamente 4 variações¹.

A utilização da música no âmbito da composição dramaturgica, enquanto matriz cênica e eixo teatral, complexifica-se na contemporaneidade, sobretudo, em trabalhos de encenadores como Bob Wilson, Gerald Thomas, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Antônio Nóbrega; as montagens do grupo polonês Teatr Zar, do grupo catalão La Fura dels Baus, entre outros². Dessa forma, observamos diversas linhas contemporâneas de processos estéticos e criativos, cuja criação teatral mantém diálogo e interface direta com a música em seus estados harmônicos e enarmônicos³. Uma dessas inúmeras possibilidades ocorre quando um tema musical ou uma atmosfera e/ou a paisagem sonora é amplamente pesquisada em todas suas potencialidades, conectando-se ao corpo do intérprete como modo de expansão e de

¹ No Master class realizado na escola Barco Virgílio em São Paulo em maio de 2013, Jean-Jacques Lemêtre ao falar sobre sua extensa pesquisa sobre a métrica e módulos rítmicos das línguas, afirma ser a métrica francesa a mais pobre de todas, com 4 variações e atribui ao grego antigo a mais rica. Em relação ao português ele atribui 17 variações, mas afirma que há um desacordo entre linguistas que dizem não existir métrica para a língua portuguesa.

² Ao citarmos tais encenadores, apontamos e ressaltamos a importância de trabalhos brasileiros específicos que surgiram diretamente a partir da relação corpo/música/sonoridade/ritmo. São eles: Carmen com filtro o (1986), de Gerald Thomas, espetáculo que mantém intenso diálogo com a ópera de Bizet; Vau da Sarapalha (1992), de Luiz Carlos Vasconcelos, trabalho centrado na pesquisa sonora, assinada pelo percussionista e compositor Escurinho; Todas as horas do fim (1999) de Nadja Turenko, monólogo inspirado no universo musical de Janis Joplin; Ispiritulncarnadu (2001) de Celina Sodrê, solo criado a partir das imagens sonoras em Guimarães Rosa; Medeia (2001) de Antunes Filho, trabalho onde o corpo é exposto como metáfora dos sons da natureza, de seus ruídos e variantes.

³ Utilizamos aqui o termo “enarmônico” para abranger os tipos de produção musical que se apropriam de ruídos, de acordes dissonantes e de modulações fora dos modos de entendimento lineares ou sequenciais tradicionalmente associados à musicalidade. Um bom exemplo desse tipo de composição está nas obras do compositor John Cage, sobretudo suas criações das décadas de 1970, 1980 e 1990.

sinergia, o que intensifica e organiza as emoções do intérprete em estados cênicos e pré-expressivos.

Para Eugenio Barba, o treinamento condiciona o corpo do ator, visando um estado de presença e, sobretudo, de consciência entre os fluxos internos e externos. A ideia de um treinamento que ative princípios energéticos de presença está muito clara na concepção do teatro antropológico proposto pelo diretor do Odin Teatret. Para ele: “Estes princípios-que-retornam constituem a Antropologia Teatral como um campo da pré-expressividade.” (Barba, 1994, p.25) . Entende-se por “dança pessoal” a escuta dos sons e sonoridades produzidos no e pelo corpo em estado de permanente experimentação e observação. É importante destacar que o treinamento não exclui a experimentação e a improvisação, mas, contrariamente, são a base para ambas.

Em importante estudo sobre a relação treinamento energético e a “dança pessoal”, intitulado Diálogos entre o Butô e a dança pessoal, Erika Oliveira afirma:

Considero necessário esse tempo de pensamento sobre o “corpo em conflito” no Treinamento Energético, já que ele foi o responsável pelo surgimento da Dança Pessoal e pela descoberta das matrizes corpóreas, a partir dele. Após um tempo de experiências com o Treinamento Energético, é possível verificar que alguns movimentos retornam espontaneamente e a partir da recorrência de movimentos, o ator pode aos poucos codificar e nomear essas ações, construindo as matrizes de sua dança pessoal. (OLIVEIRA, 2009, pp. 37-38).

485 ■

A “dança pessoal” conhecida também nas práticas corporais orientais como self coaching traz dois modos de atuação: o primeiro advém das espontaneidade do movimento e dos fluxos energéticos; o segundo, da codificação e da qualidade do movimento. O movimento externo surge dessa escuta interna produtora de ações rítmicas. Carlos Alberto Simioni, Ricardo Puccetti e Denise Garcia, sobretudo entre 1956 e 1995, sistematizaram e apoiaram o trabalho técnico que parte da escuta e observação do corpo dilatado do ator e de suas potências expressivas. Parte-se do treinamento energético, permitindo que cada ação criada tenha íntima relação com o ambiente sonoro, desdobrando-se muitas vezes em um treinamento sistemático entre o corpo, a ação, o som/ruído e o movimento que o corpo executa em estado de alerta.

Para melhor compreender a presença da dramaturgia sonora e da tecnologia musical no processo de criação do ator, faz-se necessário pontuar alguns aportes acerca da expertise corpo-música e do modelo de “valência afetiva” proposta por Russel⁴. Para os autores Danilo Ramos e José Lino Oliveira Bueno:

A valência afetiva (ou valor hedônico) é mensurada a partir da premissa de que toda música carrega em si um valor afetivo, que pode variar de pessoa para pessoa; podemos ficar em um determinado estado emocional durante uma escuta musical, dependendo de nossas diferenças individuais, oriundas de nossos diferentes valores culturais (adquiridos a partir do meio em que vivemos) e biológicos (ina-

⁴ A temática do presente artigo teve como precedência a dissertação de mestrado da autora. Cf. BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença. Os Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG). 260 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014..

tos, que se referem ao conteúdo genético transmitido de geração a geração). A valência afetiva, portanto, refere-se ao grau de satisfação desencadeado no ouvinte durante uma escuta musical (RAMOS; BUENO, 2012, p. 22).

A partir desse contexto, é possível pensar a música como tecnologia não só da cena, mas como componente técnico expressivo do corpo do intérprete e da qualidade de sua presença em cena, inclusive em relação ao espectador. Paralelamente à noção de “valência afetiva”, proposta por Russell, é possível identificar não só a intensidade das emoções, mas alguns estados de excitação fisiológicos (elevado ou baixo) que a música produz. Para os dois especialistas acima citados:

O ‘arousal’ (ou estado de excitação fisiológica) é mensurado a partir da premissa de que toda escuta musical provoca no participante uma espécie de estado de pré-ativação interna, em que mecanismos neurais e cognitivos são ativados, levando o participante a prestar atenção à música que está sendo executada. O ‘arousal’ chega a provocar até mesmo reações motoras nos participantes, como bater o pé ou as mãos para imitar o acompanhamento da música, dançar, entre outros comportamentos. (RAMOS; BUENO, 2012, p.22)

■ 486

Na relação de processos que envolvem a mistura de partituras musicais e partituras corporais nos processos de criação a partir do corpo do ator, percebemos que a presença das duas dimensões se complexifica à medida que as tensões corpo e sonoridade são exploradas concomitantemente, pois o diálogo entre o corpo e a música necessariamente perpassa pela dimensão criativa do intérprete, gerando uma espécie de dança pessoal, singular e intransferível. Essa ação afasta-se radicalmente da ideia de “composição coreográfica”, fortemente marcada pela relação de submissão do gesto à música.

A dança pessoal, tal como vem sendo delineada no campo das artes cênicas, é um trabalho de leitura e de reescritura, ou seja, de uma dramaturgia que busca as mesmas qualidades de energia e de vibrações encontradas no campo energético dos atletas e das lutas marciais, alguns códigos semelhantes aprimorados no treinamento pessoal, mas com dinâmica completamente diversa. É mister fazer uma diferença, nesse contexto, entre performance e desempenho.

Nesse sentido, o treinamento energético trabalha em ritmo acelerado, visando ultrapassar o esgotamento físico, mas sem ter por meta a ideia de “desempenho” a ser superado, trata-se, ao contrário de uma ação-reação imediata, quase por reflexo, por meio da qual o agente da ação é impedido de efetuar ações simplistas de causa e efeito, evitando assim uma dramaturgia de resultado previsível.

² Camillo Boito (1836 - 1914) foi arquiteto, restaurador, crítico, historiador, professor, teórico e literato. Teve papel importante na transformação da historiografia da arte e na formação de uma nova cultura arquitetônica na Itália. Na restauração, apresentou uma posição moderada e intermediária entre Viollet-le-Duc (linha intervencionista), cujos preceitos seguiu durante muito tempo; e Ruskin (linha anti-intervencionista), sintetizou e elaborou os princípios que se encontram na base da teoria clássica da restauração.

³ Cesare Brandi (1906 - 1988) é um dos principais nomes da restauração de obras de arte. Tinha licenciatura em Direito e História da Arte, também atuou como poeta, escritor, pintor e professor de História da Arte na Universidade de Roma. Foi diretor do Instituto Central de Restauração (ICR) de Roma, por duas décadas, desde sua fundação em 1939 até 1960. Coordenou a restauração de inúmeras obras de arte destruídas nos bombardeios da Segunda Guerra Mundial. Paralelamente, desenvolveu uma teoria da restauração em que delimita pressupostos que serviram de embasamento à prática do restaurador, aliando suas pesquisas teóricas nos campos da estética e da filosofia da arte com as práticas e experiências desenvolvidas no âmbito do ICR.

Diferentemente do campo estético e poético, o treinamento do atleta, pautado, sobretudo, na ideia de superação e de competição trabalha com essas ações recorrentes, codificando-as e as aprimorando com vistas a um resultado e a uma meta previamente definida.

2. Da escuta do ambiente à “dança pessoal”

A “dança pessoal” trabalha com ações musicais recorrentes no corpo do intérprete, segundo às diversas qualidades subjetivas de energia do ator criador, usando diferentes dinâmicas, muitas vezes lentas e vagarosas, em que o objetivo, segundo Luís Otávio Burnier é: “ouvir-se, buscar e explorar formas de articulação, por meio do corpo, das energias potenciais que estão sendo dinamizadas.” (BURNIER, 2001, p.140)⁵. Seguindo a estética proposta por Burnier, o trabalho de Simione com a “dança pessoal”, em seu treinamento, contribuiu para a criação do espetáculo “Kelbilim, o cão da divindade” (1998)⁶. O treinamento diário de Simioni permitiu nesse trabalho que ele codificasse uma série de matrizes de movimento e ações, com diferentes qualidades vibratórias e sonoras. O trabalho surgiu paulatinamente dessa investigação corporal do intérprete com a dramaturgia sonora e pessoal, resultado de um longo período de pesquisa, de observação e de escuta em cena.

487 ■

Pode-se afirmar que o trabalho de Simioni navega entre dois extremos. De um lado, extremamente denso, evocando imagens sonoras de dor, gritos, berros intercalados com pausas silenciosas através do corpo; de outro, delicado, intimista, evocando imagens sonoras agudas e de fragilidade. Dessa maneira, essas oposições e duplicidades fizeram com que o tema escolhido oscilasse entre o grave e o agudo, construindo por meio das variações corpo/sonoridade ricas formas de expressividade. Assim, os textos escolhidos de Nietzsche, Hilda Hilst, São João da Cruz e principalmente Santo Agostinho passaram a ser submetidos à expertise corporal e à expertise musical do intérprete, ou ao que o próprio Simioni denominou de “canto de ações”, gerando um tipo de “técnica”, cujo “método” até hoje se mantém válido nas linhas de pesquisa desenvolvidas pelo Grupo LUME.

A presença de imagens sonoras, em grande parte advindas do repertório desses artistas da cena, comprova a interação corpo e música como parte fundamental de seus respectivos campos de investigação. Todavia, ainda que observemos a presença de pesquisa sobre sons e de utilização de imagens sonoras, constatamos a ausência de estudos mais sistemáticos, por parte da crítica especializada, ou seja, que pense a dramaturgia musical como forma de expansão do corpo no espaço da cena, através das múltiplas técnicas sonoras desenvolvidas ao longo do tempo.

Quando falamos de expansão do corpo no espaço cênico, queremos evidenciar que a relação entre imagem plástica e imagem sonora sempre esteve atu-

⁵ É importante citar como referência na criação desta técnica, além de Grotowski, a dança butoh, proposta por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, e o trabalho desenvolvido por Etienne Decroux sobre o “dínamo ritmo”, que consiste na inter-relação da força, quantidade, duração e intensidade, ou seja, a musicalidade ou densidade musical do movimento. Sabe-se, a partir de relatos, que as aulas de Decroux eram todas cantadas, visando explorar as potencialidades musicais de cada movimento, ação e gesto.

⁶ Esse trabalho foi o primeiro espetáculo do Grupo LUME, “Kelbilim, o cão da divindade” estreou em 1988, em um antigo convento de Campinas-SP, se apresentando em diversas cidades do Brasil, além da Itália, da Dinamarca, do Peru, da Grécia e do Equador.

ando de modo indissociável na exploração de técnicas e tecnologias manipuladas na cena contemporânea. Sobre o assunto atesta Béatrice Picon-Vallin:

Anos vinte, anos sessenta, anos oitenta: as imagens – projetadas, transmitidas e difundidas sobre a pequena tela, fixas ou animadas, em preto e branco ou em cores, documentais ou ficcionais, em salas de alta definição, analógicas ou digitais – serão complementadas em seguida com o material sonoro, continuando a se complexificar. O processo se acelera e se intensifica em conexão com o desenvolvimento e com a miniaturização dos equipamentos e aparelhos de imagem e de som, de difusão, de projeção, complementados e postos à prova por artistas engenheiros ou bricoleurs (PICON-VALLIN, 2004, p. 01, tradução nossa).⁷

É importante observar que as técnicas de atuação desenvolvidas ao longo dos diferentes períodos e escolas vão a partir dessas décadas e, mais especificamente na década de 1990, dialogar com os avanços tecnológicos, tendo como mídia principal o corpo do intérprete e seus modos de expansão no espaço e no tempo da cena.

■ 488

A cena híbrida que o século XX anuncia e realiza não pode ser compreendida sem que pensemos a relação corpo-imagem, seja ela visual, tátil, virtual, muito menos sem que a pensemos em relação à dimensão das imagens sonoras envolvidas. A ideia de uma arte total, desde a ópera de Wagner, passando pelos processos de diálogos intensos entre o teatro, a fotografia e o cinema dos anos de 1930, de Erwin Piscator a Edward Gordon Craig, perpassa por uma arte dos sentidos que dialoga e se transforma de acordo com as técnicas e tecnologias do seu tempo. Movimento que inclui inevitavelmente o diálogo entre o corpo e a música.

A ideia de “obra de arte total” ressurgiu com muita força na década de 1950, sobretudo com Josef Svoboda e Jacques Poilieri que buscavam, já em 1958, uma “arte do movimento total”, alicerçada, sobretudo, na ideia de interatividade/multimídia. Béatrice Picon-Vallin confirma:

É na Praga dos anos de 1958 que Josef Svoboda inventou as técnicas da “Lanterna Mágica”, apresentada na exposição de Bruxelas, e mais tarde as do Polyécran. Ambas, por ele, aplicáveis ao teatro. “Lanterna Mágica” combina uma composição sincrônica, plástica e sonora com o jogo do ator ou bailarino, um cena cinética (com esteira, espirais), som estereofônico com telas móveis, e com o cinema e suas possibilidades de montagem e de aparelhamento. “Lanterna Mágica”, cena multimídia e autônoma, apresentada no Teatro Nacional de Praga e “O circo encantador” (1977) tiveram mais de 2.500 apresentações.⁸

⁷ No original: “Années vingt, années soixante, années quatre-vingt: les images — projetées, diffusées sur grand puis/et sur petit écran, fixes ou animées, noir et blanc ou en couleurs, documents ou fictions, sales ou haute définition, analogiques, puis numériques — se sont faufilees, puis installées sur la scène, en même temps qu’une matière sonore qui va aller en se complexifiant. Le processus s’accélère et s’intensifie en liaison avec le perfectionnement et la miniaturisation des appareils de prises de vue et de son, de diffusion, de projection, complétés par les trouvailles spécifiques mises au point par des artistes ingénieurs ou bricoleurs.” (PICON-VALLIN, 2004, p. 01).

Apontamos registros dessas interações em uma tradição ocidental que atinge diretamente o modo de fazer teatro no Brasil por acreditar que a partir da década de 1960, sobretudo, com o advento dos estudos culturais, as relações e fronteiras entre localização, regionalização e universalização tornaram-se cada vez menos demarcadas e territorializadas do ponto de vista estético e político. Dessa maneira, torna-se importante investigar os modos como a música e a pesquisa sonora se apresentam enquanto forma de interação corpo/cena.

Nesse sentido, chamamos atenção para a pesquisa corpo/música/sonoridades realizada por Jean-Jacques Lemêtre junto ao Théâtre du Soleil, sobretudo, por ela se apresentar como expoente nos estudos que envolvem as técnicas contemporâneas, os procedimentos e as tecnologias na ação criativa do intérprete.

O trabalho do Théâtre du Soleil com Lemêtre, nessa linha, vem sendo uma referência extremamente importante, pois a música em seus processos de criação surge concomitantemente com a encenação e com o jogo de ação dos atores. Uma criação simultaneamente individual e coletiva, autoral e colaborativa.

Em ambas as perspectivas de criação (individual e colaborativa) o que está em jogo é sempre a valorização da fisicalidade como modo de alcançar um estado de presença, menos intelectual do ponto de vista da escrita cênica e mais experiencial do ponto de vista do corpo sonoro em estado cênico e mesmo pré-expressivo.⁹

489 ■



Figura 01: Lemêtre em processo de composição, corpo e voz.¹⁰

⁸ No original: "C'est à Prague en 1958 que Josef Svoboda inventé les techniques de la Laterna Magika présentée à l'exposition de Bruxelles, et plus tard celles du Polyécran. Il les appliquera au théâtre. La Laterna magika combine dans une composition synchrone, plastique et sonore, le jeu de l'acteur ou du danseur, la scène cinématique (tapis roulant, tournettes), le son stéréophonique, les écrans mobiles, et le cinéma, avec ses possibilités de montage et de truquage. A la Laterna Magika, scène multimédia rattachée au Théâtre national de Prague avant de devenir autonome, Le Cirque enchanteur (1977) sera représenté plus de 2500 fois." (PICON-VALLIN, 2004, p. 03)

⁹ É importante lembrar que Stanislavski foi o primeiro a sistematizar a diferenciação entre ação dramática e ação física. A primeira sempre relacionada, no decorrer dos estudos teatrais, ao texto dramático, à noção de personagem, de conflito e de drama, seguindo a lógica aristotélica de uma estrutura que divide o texto dramático em unidades de ação, tempo e espaço, através das quais se manifestam as personagens. Já a noção de "ação física" defendida e diferenciada por Stanislavski preconiza, estabelece e inaugura no ocidente uma nova corrente de pensamento sobre composição de personagem, propondo como texto paralelo às ações corporais do ator em cena.

¹⁰ A utilização de todas as imagens neste artigo foi gentilmente autorizada por Jean-Jacques Lemêtre.



Figura 02: Lemêtre em seu espaço de experimentação e de criação de sonoridades

Acreditamos que tais explorações e campos de investigação revelam-se como dispositivos importantes na investigação entre voz e corpo, som e movimento, simetria e assimetria, bem como na observação das aliterações que envolvem o campo de pesquisa do intérprete nas artes cênicas. Ao inserir a música em seus processos investigativos, Lemêtre desenvolve um aprimoramento técnico do intérprete e de suas potencialidades criativas. Nesse, sentido, o trabalho dele parece explorar ao máximo essa linha de composição entre dispositivo corporal e dispositivo sonoro, através da experimentação e da escuta de materiais linguísticos, rítmicos e laborais.

É a partir do final da década de 1970 e início dos anos de 1980 que a parceria entre Lemêtre e Ariane Mnouchkine acontece e se intensifica de modo mais sistemático. A complexidade do processo composicional entre a encenadora, o músico e os atores ganha, paulatinamente, uma metodologia própria. Desde “Mephisto” (1979-1980), “Les Shakespeare” (1981-1984), “L’histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge” (1985-1986), “L’Indiade ou l’Inde de leurs rêves” (1987-1988), a presença de Lemêtre ganha destaque por afetar diretamente o sistema rítmico de movimentação do ator em cena e por oferecer tecnicamente um conjunto de imagens sonoras em permanente diálogo com as imagens visuais da cena.

Se em encenadores como Robert Wilson, a participação do músico é de fundamental importância para o resultado do trabalho, como é o caso do já citado “Sonnets Shakespeare” (2009), em Ariane Mnouchkine essa relação se produz e acontece durante todo o processo de composição, havendo assim uma interação direta músico/ator/encenadora. Em espetáculos como “Les Atrides” (1990-1993), “La ville parjure ou Le Réveil des Érinys” (1994-1995), “Le tartuffe” (1995-1996), “Soudain des nuits d’éveil” (1997-1998), percebemos o fortalecimento do vínculo composicional e criativo entre o trabalho musical e o desenho plástico da cena.

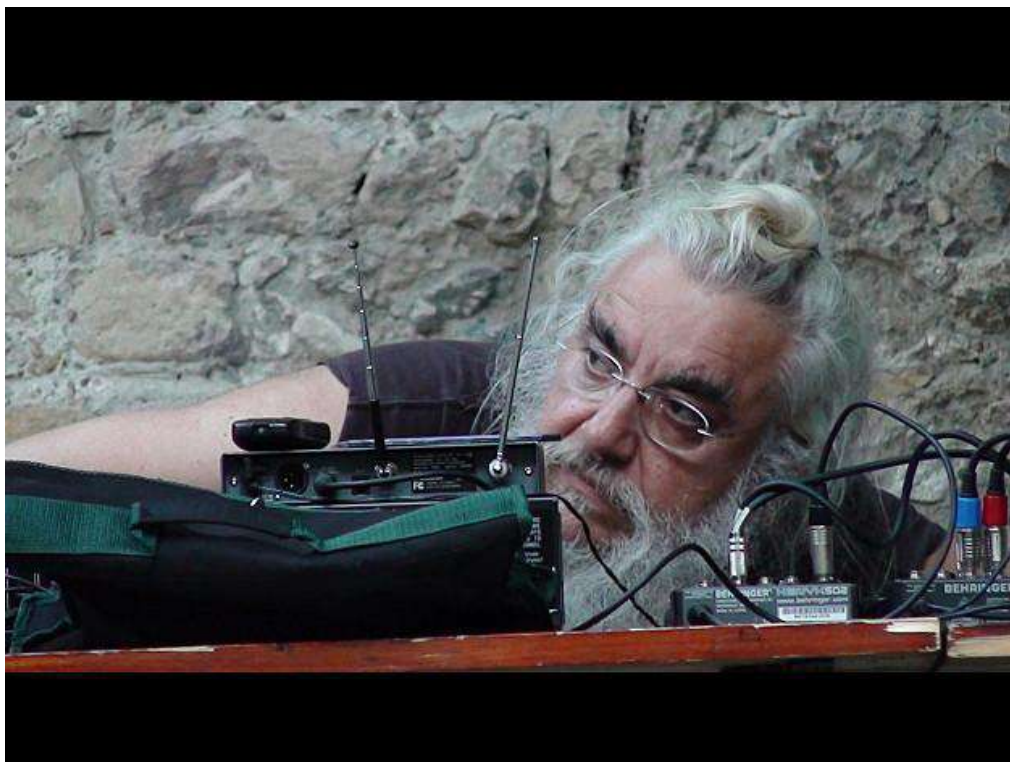


Figura 03: Lemêtre à escuta do material plurilinguístico coletado.

A cinestesia corporal provocada pela exploração da música e de seus efeitos sonoros no corpo do intérprete assume a tônica dos trabalhos realizados em parceria entre Mnouchkine e Lemêtre e dos processos de criação que compõem o rico repertório do Théâtre du Soleil.

O trabalho da dança pessoal, enquanto registro de uma partitura de ações físicas do ator em estados extra cotidianos, é bem fundamentado na também investigação de Grotowski, que buscava o que ele denominava de “transe” ou “transiluminação” do ator. Eugênio Barba inclusive dedica o livro *La terra di cenere e diamante: Il mio apprendistato in Polonia* (1998)¹¹ à descrição de sua rica experiência com Grotowski. A intensa pesquisa de Grotowski, continuada depois por Thomas Richards, baseava-se na exploração das plenas potências físicas e vocais dos atores, utilizando-se muitas vezes de músicas e de mantras em seu treinamento. No Teatr Zar¹², na Polônia, por exemplo, com a pesquisa e assimilação de cânticos sagrados que antecedem qualquer trabalho de composição cênica, percebemos a transformação e a ênfase do olhar para a relação do teatro oriental e seus modos de organização rítmica.

O olhar para o oriente que tanto inquietou homens de teatro tão diferentes como Bertolt Brecht e Antonin Artaud, em meados do século XX, começa a encontrar os elos de exploração, aproximação e aprendizado mútuos, através da explora-

¹¹ Publicada no Brasil pela Editora Perspectiva, dirigida por J. Guinsburg em 2006. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça.

¹² “Zar” é o nome de canções de funeral da tribo Svaneti que habitam as altas regiões do Caucaso, no noroeste da Geórgia.

ção da música em seus distintos modos de manifestação. A própria utilização da máscara no teatro grego, como forma de ampliação da caixa de ressonância vocal dos atores, parece comprovar a importância milenar da voz e dos diversos tipos de dramaturgia sonora na poética cênica.

No espetáculo “Anhelli” (2009)¹³, por exemplo, do grupo polonês citado anteriormente, toda a encenação foi fundamentada na música (mantra de cânticos armênios), que após anos de pesquisa e bem executados pelos atores, serviram como matriz de composição de toda a dramaturgia corporal e encenação do espetáculo.¹⁴

Em “Anhelli”, os atores se revezam e alternam suas funções em cena, como intérpretes e cantores, o espetáculo exige uma presença focada primordialmente no trabalho do “ator-musical” e na projeção das imagens sonoras para o público, seguindo assim a linha do “teatro pobre” de Jerzy Grotowski e as correntes que exploram, sobretudo, o campo energético provocado pela relação corpo e música.

A música e o texto corporal, nesta linha de trabalho, são justapostos desde o processo embrionário de criação, o que não significa dizer que são submetidos, hierarquicamente, um ao outro. Daí fica evidente nos mais recentes trabalhos de Jean-Jacques Lemêtre junto aos atores de Mnouchkine, como “Les Naufragés du Fol Espoir” (2010-2012) e “Macbeth” (2014), o sistema de criação colaborativa. A sincronização tem a ver com os estágios de interação do corpo, da voz e da música em cena, explorados por Lemêtre; seguidos da amplificação sensorial do campo energético e motor da cenografia construída pela Cartoucherie.

3. Considerações finais

No trabalho do Théâtre du Soleil, podemos observar a importância da composição musical como parte do processo criativo e composicional do ator, onde ele é instigado sempre a criar “camadas” e “paisagens” para as propostas de cena e para sua efetiva realização. A experimentação ocorre desde a fabricação de instrumentos até a investigação idiomática. Em Lemêtre, o intérprete é convidado a experimentar a escuta sobre si mesmo, a investigar a sonoridade do seu próprio corpo-vocabulário como ressonância ampliada e amplificadora do som no ambiente.

Nunca é demais esclarecer que nos processos criativos contemporâneos essas relações entre a atividade interna e a atividade externa correspondem a espaços de organização do corpo com o seu ambiente.

O corpo corresponde, no palco, a uma arquitetura de composição, sua eficácia se desloca do campo da técnica vocal como artificialização para o campo de seus desvios estruturantes e de seus diferentes modos em lidar com o ambiente e com o material de origem, a saber: o corpo, a voz e as sonoridades.

A encenadora Ariane Mnouchkine sempre propõe ao ator encontrar uma música interior, mas não psicologizante; uma música que encontre a sinfonia de su-

¹³ A estreia de “Anhelli” aconteceu em setembro de 2009, no Barbican Centre, em Londres como última parte da trilogia realizada pelo Grupo Gospels of Childhood.

¹⁴ O processo de experimentação e criação do Grupo Teatr Zar dá continuidade aos estudos de Grotowski e faz referência, também, às origens do teatro nas tragédias gregas, na presença musical do coro, revelando a indissociável relação entre o canto, a voz e o ritmo na tessitura do texto. O processo de investigação do grupo polonês se realiza a priori sobre a música instrumental de tradição asiática. O Teatr Zar segue sua linha de pesquisa em cantos polifônicos, algo marcante na Tragédia Grega ática e também na formas tradicionais do teatro oriental Nô, Kabuki e Kathakali.

as emoções ao longo do processo de criação, porém emoções no sentido físico, sensorial. Em seus processos, a atividade do compositor Lemêtre é de criar juntamente com o ator uma relação de mão-dupla, e também triangular, incluindo o encenador, onde todos são compositores, criadores e agentes da ação. Como aponta Picon-Vallin em recente estudo, ainda não publicado no Brasil, sobre os cinquenta anos do Théâtre du Soleil:

Mnouchkine insiste para seus atores: sem ilustrações. Eles serão ajudados pela música. A música extravasa cada comportamento, ela cria uma transposição artística, fazendo de cada deslocamento uma espécie de dança, diferente para cada um – pequenos passos percussivos de Cambojanos com suas saias apertadas, não as marteladas militares... Ela acompanha as entradas e saídas dos personagens, se cola a caminhada de cada um, ela assegura como um tapete voador, e cava as ‘grandes entradas’ e ‘grandes saídas’ dos políticos que invadem ou saem do palco com uma nuvem de conselheiros. Em função das necessidades que há para acompanhar a cena e os personagens, Lemêtre inventa instrumentos, e os refaz, os transformando levemente; eles são fabricados aos seus cuidados, pelos estagiários ou membros da trupe e sua coleção aumenta. Ele procura os timbres para os personagens, como em uma gravura fabricada em uma máscara filipina, ele quer uma música teatral, não uma música cambojana.” (PICON-VALLIN, 2014, p. 168, tradução nossa).¹⁵

493 ■

É importante ressaltar que em tais processos de criação há sempre um dialogismo cultural presente. O processo envolve uma postura consciente de apropriação cultural, a partir da qual o corpo do intérprete está situado, localizado, identificado com as paisagens sonoras criadas. As marcas culturais dos corpos são reagrupadas e induzidas a se lerem através da estética cênica proposta pela encenadora.

A música no processo de criação de Lemêtre é sempre relacional, dentro desta tríade ator-compositor-encenador, ela é presença e dramaturgia, apresentando-se muitas vezes como a própria arquitetura do texto cênico, uma vez que desenha e processa concretamente algo que se passará na cena posteriormente. A música cria uma palheta de cores¹⁶ que convoca, libera, ultrapassa e controla a gama de sensações do ator em cena.

¹⁵ No original: Mnouchkine insiste auprès des comédiens : pas d'illustration. Ils seront en cela aidés par la musique. La musique « étragéise » chaque comportement, elle crée la transposition artistique, faisant de chaque déplacement une sorte de danse, différente pour chacun et chacune – petits pas trotinants des Cambodgiennes dans leurs jupes serrées, pas martelés des militaires... Elle accompagne entrées et sorties des personnages, se coule dans la démarche de chacun, qu'elle soutient comme un tapis volant, et scande les « grandes entrées » et « grandes sorties » des hommes politiques qui envahissent ou quittent le plateau avec une nuée de conseillers. En fonction des besoins qu'il a pour accompagner les scènes ou les personnages, Lemêtre invente des instruments, en fait refaire en les transformant légèrement ; ils sont fabriqués par ses soins, par des luthiers ou des membres de la troupe et sa collection a augmenté. Il cherche des timbres pour les personnages, comme avec le kotoportrait fabriqué dans un masque philippin, il veut une musique théâtrale, pas une musique cambodgienne. (PICON-VALLIN, 2014, p. 168).

¹⁶ “Palheta de cores” é o termo usado por Lemêtre para designar essa criação que potencializa a multiplicidade de camadas no trabalho de construção do corpo do ator e da encenação em conjunto com a música, no sentido de ampliar possibilidades e não reduzi-las a imagens meramente figurativas.

A música nunca é colocada em jogo uníssono com as emoções do ator, ao contrário, ela é sempre dissonante, polifônica, cria camadas, gerando outras ações para além da proposta inicial. Essas ações que sobram podem ser vistas no contexto da música como ruídos da criação. Como já assinalamos, O trabalho na Cartouche-rie envolve a construção de instrumentos musicais originais e o mapeamento de línguas e variações linguísticas de diferentes culturas. Ao longo de 15 anos, Lemêtre registrou 1800 línguas e dialetos do mundo inteiro, por meio dos quais ele compôs uma sinfonia de línguas, distribuída no repertório de 45 horas de vozes faladas de todo o mundo, e a partir da qual ele orquestrou a fim de criar uma experiência multissensorial, inteiramente realizada no espetáculo “Babel Orkestra” (2012).¹⁷

Podemos concluir que Lemêtre realiza um trabalho de (des)ornamentação e desnudamento do caráter doutrinário da música frente ao corpo do intérprete, apostando nos elementos cognitivos do ator. Em seus processos, percebemos que a vertente teórica dialoga diretamente com a vertente empírica a partir de uma abordagem etnometodológica de caráter fortemente experimental: múltiplas vozes, múltiplos corpos, múltiplos sons, múltiplos movimentos. A investigação interativa proposta por Lemêtre merece destaque nos estudos que envolvem as novas formas técnicas e as tecnológicas do fazer cênico dentro de novos agenciamentos interativos, pois seus procedimentos apontam para uma prática que emerge de diferentes mecanismos de validação da qualidade expressiva em cena.

Em seus trabalhos junto ao Théâtre du Soleil evidenciamos, ainda, o entrecruzamento de estruturas cognitivas, relacionais, motoras, emocionais e rítmicas, cuja finalidade é desenvolver uma dramaturgia sonora fincada nas potencialidades do som e do comportamento sonoro do intérprete.

Referências

BARBA, Eugênio. **A canoa de papel**. São Paulo: Hucitec, 1994.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator**: da técnica à representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

GALVÃO, Alfredo. Cognição, emoção e expertise musical. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, Brasília, n. 02, vol. 22, 2006, pp. 169-174.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

KENNY, Don. **Kyogen book**: an anthology of japanese classical comedies. Tokyo: Japan Times, 1989.

LALLIAS, Jean-Claude. La musique du ver à soie (rencontre avec Jean-Jacques Lemêtre). **Théâtre du Soleil**, 2003. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/la-musique,284/la-musique-du-ver-a-soie?lang=fr>. Acesso em: 15/set./2015.

¹⁷ “Babel Orkestra” teve sua estreia mundial em Montreal em 2012. O poema sinfônico foi acompanhado das instalações da artista plástica Marcelle Hudon e com cardápio especial do concurso de criação culinária, visando uma experiência multissensorial.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras 2007.

OLIVEIRA, Erika. **Diálogos entre o Butô e a Dança Pessoal**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes-Unicamp. Campinas-SP, 2009.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Le Théâtre du Soleil: les cinquante premières années**. Paris: Actes Sud, 2014.

Les avant gardes théâtrales et les technologies de leur temps. Création numérique, les nouvelles écritures scénique. Paris: Programme international de Rencontres et de Recherche Arts de la Scène et Nouvelles Technologies, 2004, pp. 01-05. Disponível em <http://www.scenes-digitales.info>. Acesso em 18/set./2015.

RAMOS, Danilo; BUENO, José Lino Oliveira. A percepção de emoções em trechos de música ocidental erudita. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.26, 2012, pp. 21-30.

RICHARDS, Thomas. **At work with Grotowski on physical actions**. New York: Routledge, 1995.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto: teatro físico**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2005.

ROSS, Alex. **O resto é ruído: escutando o século XX**. Trad. Ivan Weisz Kuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

SCHERER, Jacques. Bharata, la création du théâtre, bouffonneries, théâtres d'orient, le kathakali, l'odissi. **Théâtre du Soleil**, n°9, traduction du premier chapitre du Natya Sastra, 1983. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/les-sources-orientales/inde/bharata-lacreation-du-theatre?lang=fr>. Acesso em: 15/set./2015.

SOARES, Marília V. **Técnica energética: fundamentos corporais de expressão e movimento criativo**. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes – Unicamp. Campinas-SP, 2004.

Recebido em 24/10/2017 - Aprovado em 12/08/2018.

Como citar:

BEIGUI, Alex; COUTO, Flávia. Jean-Jacques Lemêtre e a presença da dramaturgia sonora no processo de criação do ator. *ouvirOUver*; Uberlândia, v.14.n.2, p 482-495, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>; DOI: <http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-16>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

A qualidade do movimento do dançarino e a percepção: uma reflexão a partir da psicologia do desenvolvimento

MARIA EUNICE DE OLIVEIRA
HELGA LOOS-SANT'ANA

■ 496

Maria Eunice de Oliveira é Mestre e Doutora em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Paraná (UFPR) – Curitiba, PR - Brasil

Helga Loos-Sant'ana é Docente da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestra em Psicologia pela Universidade Federal do Pernambuco, Graduada em Psicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Paraná (UFPR) – Curitiba, PR – Brasil.

■ RESUMO

Este texto tem por objetivo apresentar algumas reflexões teóricas sobre o que pode levar alguns dançarinos a alcançarem excelência no domínio de sua arte, na perspectiva da psicologia do desenvolvimento. Toma-se por referencial teórico a Psicologia Histórico-Cultural criada por Lev Semenovich Vygotsky e continuada por outros pesquisadores russos que entendem haver interdependência entre os produtos da cultura e o surgimento das funções psicológicas superiores, exclusivamente humanas. Sugere-se que explicação para as diferenças entre dançarinos poderia ser um maior desenvolvimento da função perceptiva e sua relação com a afetividade.

■ PALAVRAS-CHAVE

Dança, excelência do dançarino, Vygotsky..

■ ABSTRACT

The purpose of this text is to present some theoretical reflections about what may lead some dancers to achieve excellence on the mastery of their art, from the perspective of the developmental psychology. The theoretical framework is the Cultural-Historical Psychology, created by Lev Semenovich Vygotsky and continued by other Russian psychologists who understand that there is an interdependency between the products of culture and the emergence of the higher psychological functions, solely human. Is suggested that one explanation for the differences between dancers could be a major development of the perceptual function and its relation to affectivity.

497 ■

■ KEYWORDS

Dance, dancers excellence, Vygotsky.

Introdução

A dança é a arte do movimento. O movimento está no princípio do relacionamento entre o ser humano e o mundo: um recém nascido dispõe de reflexos, ações motoras que lhe possibilitam a sobrevivência e as interações com o ambiente. Todo o desenvolvimento que se segue parte de ou inclui a motricidade.

Zentner e Eerola (2010) observaram bebês expostos a diferentes estímulos musicais, fala humana e batidas rítmicas e concluíram que o ser humano tem uma predisposição inata para acompanhar ritmos com movimentos do próprio corpo. Os autores entendem que o ser humano tem uma inclinação inata para dançar.

Se as pessoas têm naturalmente essa inclinação, deve haver fatores que as levam a desenvolvê-la em maior ou menor grau, a atingir maior ou menor qualidade de movimento. Em princípio, o dançarino, no processo de aprendizagem de uma modalidade ou técnica de dança, aperfeiçoa-se pela prática contínua, o que o capacita a executar movimentos cada vez mais refinados em termos de precisão, expressão, forma, entre outros. Sim, o exercício é um dos fatores importantes no aperfeiçoamento do dançarino, mas não é o único.

Há dançarinos que atingem uma habilidade, pode-se dizer, limite e não conseguem ultrapassá-la ainda que tenham escolhido a dança como profissão ou continuem se exercitando. Outros atingem cedo um domínio corporal excelente e, se optam por seguir com a dança, podem ou não desenvolver maturidade artística. Há aqueles que vão desenvolvendo o domínio motor no decorrer de toda a vida, sendo possível observar seus avanços no transcorrer do tempo. Existem ainda os que se saem muito bem em ensaios, por exemplo, longe do público, mas no palco saem-se mal; bem como existe o oposto, aqueles que no estúdio não atingem muita qualidade, mesmo no aspecto técnico, e num palco se transformam. Alguns, como jovens promissores, conseguem ingressar em escolas de dança e mesmo no mercado de trabalho, porém não saem da promessa, param de se desenvolver. Estas são questões que não têm sido discutidas pelos pesquisadores. Normalmente um não avanço no domínio técnico, no domínio corporal, é relacionado a uma falta de aptidão inata.

Podem ser várias as razões pelas quais um dançarino não consegue avançar na qualidade artística e técnica de sua dança, apesar de seus esforços. A estagnação pode estar relacionada a alguma insuficiência no desenvolvimento das dimensões social, cognitiva e/ou afetiva implicadas na atividade.

De experiências pessoais em trabalho com companhias de dança de uma destas autoras, foi possível perceber que os dançarinos, ao observarem o modelo (que pode ser um coreógrafo, um professor, um ensaiador) cujos movimentos devem, normalmente, ser primeiramente imitados ou reproduzidos, incorporam muito mais que apenas as formas dos movimentos visualizados. Usa-se aqui o termo incorporação para significar algo que toma corpo, que engendra o corpo, que é assimilado ao corpo e torna-se corpo: um processo de corporificação. As informações do meio, do outro – diretor, coreógrafo, professor, etc – parecem ser transmitidas e incorporadas de uma maneira complexa, em parte de modo consciente e em parte não consciente.

Por exemplo, em uma aula de dança um professor realiza um movimento, acreditando que mostrou exatamente como o imaginou, e fornece orientações orais. O dançarino tenta reunir as informações recebidas e reproduzir o que viu e enten-

deu, ou pensa que viu, porque o que vê é o seu ponto de vista: cada dançarino interpreta as informações e percebe o movimento observado de modo particular. Depois, o professor tenta ver no corpo dos dançarinos o movimento que ele imaginou e acredita ter mostrado, mas além das formas, das intenções e das dinâmicas dos movimentos, os dançarinos podem incorporar as tensões, a energia, as emoções do modelo. Ou seja, na reprodução de movimentos, alguns dançarinos buscam assimilar apenas as ações físicas, a forma externa; outros vão além, integrando e incorporando a dinâmica, a intenção, a força, a tensão; incorporam uma unidade.

Para Vygotsky (2001), o principal autor da psicologia histórico cultural, a arte é feita de mínimos detalhes e o trabalho do artista é encontrar esses mínimos. No processo de elaboração e apreciação artística o ser humano não utiliza um pensamento racional. Apesar de haver um aspecto racional no projeto de uma obra, o pensamento que a cria é essencialmente afetivo. E o desenvolvimento do artista passa, antes, pelo seu desenvolvimento como indivíduo inserido em sua cultura.

Vygotsky e o desenvolvimento das funções psicológicas

Para Vygotsky (1989), um indivíduo é fruto de seu ambiente, de seu tempo, de sua cultura. O meio apresenta tanto os modos de ser, pensar e agir como os instrumentos para que possa dominá-los, condição para a inserção social. Disso decorre que o desenvolvimento é necessário para a adaptação ao meio, conforme as exigências deste.

O desenvolvimento individual é um processo pelo qual passa cada ser humano, abrangendo o crescimento e maturação biológicos, as transformações nos níveis psíquico e motor e a socialização. É um movimento “rumo a uma condição melhor – mais refinada, ou mais elaborada, ou com mais ou melhores recursos”, como aponta Sant’Ana-Loos (2013, p.204, grifo do autor).

O processo de desenvolvimento do ser humano, segundo Vygotsky (1994a; VYGOTSKI, 1997¹), diz respeito à maturação do organismo e ao seu processo de adaptação e inserção histórica na sua cultura. As pesquisas do autor têm por foco o desenvolvimento dos processos psicológicos, decorrentes da apropriação dos produtos culturais, que partem de funções psicológicas inferiores ou primárias em direção a outras, superiores. A origem das funções superiores encontra-se nas relações entre os seres humanos.

As funções psicológicas influenciam-se reciprocamente, formando um sistema complexo de funções interdependentes. Não existindo nem surgindo de forma isolada, nesse sistema o desenvolvimento de cada função psicológica afeta, modifica, cria ou reestrutura outras.

Entre o indivíduo e o ambiente também há um processo de reciprocidade contínua, ou seja, o meio age sobre o sujeito, e com isso o transforma, e vice-versa. O que é primeiramente externo ao sujeito torna-se interno no processo de apropriação da cultura. Assim, a fala, a escrita, a matemática, a arte, os movimentos, levam o indivíduo a modificar-se porque obriga-se a desenvolver os meios internos necessários para dominá-los, como a memória, a imaginação, o pensamento abstrato, a emoção.

¹ Há diferentes transliterações do original em russo para o nome do autor nos textos de referência; por essa razão foi aqui especificado.

No processo de transformação do ser humano ao longo da vida, do desenvolvimento das funções biológicas e das funções psicológicas superiores, a afetividade constitui como que uma base sem a qual o desenvolvimento não acontece. Valsiner (2015) diz que a psicologia é uma ciência dos processos afetivos que conduzem os indivíduos à abstração funcional, e não uma ciência do comportamento ou da cognição.

Para Vygotsky (1994b) todo o processo de apropriação da cultura depende da situação afetiva presente na unidade pessoa-meio no momento da experiência. O termo *perezhivanie*, usado pelo autor, explica o modo como uma pessoa percebe, vivencia emocionalmente, se apropria, internaliza e compreende as interações em seu meio. Representa a indivisibilidade da unidade formada pelas características da pessoa, do ambiente e da situação, de forma que a personalidade modela as relações sociais e, ao mesmo tempo, as relações sociais modelam a personalidade. O conceito enfatiza a totalidade e a unicidade do desenvolvimento psicológico (MAHN, 2003).

A apropriação do produto cultural “dança” começa pela imitação de outras pessoas, o que leva o aprendiz a modelar suas ações, mas no processo de internalização as ações modelam a pessoa, por fora e por dentro.

A aprendizagem e o domínio do corpo em movimentos de dança, bem como o desenvolvimento dessa habilidade de modo que o dançarino se torne cada vez melhor, é um processo que precisa mobilizar e modificar muito mais que seu sistema motor. Nesse processo interacional de iniciação e prática até o domínio corporal em dança, os aspectos biológicos, psicológicos e sociais - componentes de um complexo sistema integrado - do indivíduo atuam de modo interdependente.

É possível afirmar, com base em Vygotsky (1994a; 1994b; 1989) que a interação de uma pessoa com dança enquanto atividade artística modifica o próprio curso do desenvolvimento integral da pessoa praticante. Também é possível que haja algum desenvolvimento de funções psicológicas específicas, talvez mesmo anterior à prática da dança, que expliquem o que leva um dançarino à excelência em sua arte. Uma das funções psicológicas essenciais no desenvolvimento de um bom dançarino é a percepção.

O desenvolvimento da percepção e o dançarino

Os órgãos sensoriais são importantíssimos para a adaptação e desenvolvimento do ser humano no mundo. A sensação, que é a impressão exercida sobre os analisadores, está presente desde o nascimento. Nos primeiros estágios do desenvolvimento a percepção encontra-se diretamente associada aos processos afetivos e ao sistema motor. “É uma parte inseparável dos atos sensorio-motores que são responsáveis pela relação afetiva da criança com a realidade circundante” (ZAPOROZHETS, 2002a, p.4, tradução nossa)². Durante o processo de desenvolvimento da criança essa conexão interfuncional é quebrada e uma nova é criada com a memória, o que possibilita a constância da percepção. Depois, continuando o processo, a percepção aproxima-se da linguagem e, finalmente, liga-se ao pensa-

² No original: It is an inseparable part of the sensorimotor acts that are responsible for the affective relation of the child to the surrounding reality (ZAPOROZHETS, 2002a, p.4).

mento formando um todo único. As conexões com outras funções psicológicas a transformam.

A percepção visual, por exemplo, é a impressão sensorial acompanhada do tratamento dessa informação e a conseqüente interpretação do que é visto, de atribuição de sentido e significado à imagem. O mesmo acontece com as outras capacidades sensoriais humanas.

Vemos, a cada passo, que estas conexões interfuncionais existem em qualquer lugar e que graças ao aparecimento de novas conexões, de novas unidades entre a percepção e outras funções, produzem-se importantíssimas mudanças, importantíssimas propriedades diferenciadoras da percepção do adulto desenvolvido, inexplicáveis se considerarmos a evolução das percepções isoladamente e não como parte do complicado desenvolvimento da consciência em sua totalidade. (VIGOTSKI, 1998, p26)

O ser humano atribui sentido a qualquer objeto da percepção desenvolvida. Para que isso ocorra há uma colaboração entre diferentes funções psicológicas e/ou fisiológicas.

A percepção superior é, como todas as outras funções, um produto do desenvolvimento cultural da pessoa, um sistema de conexões entre funções, conexões essas formadas no curso do desenvolvimento individual. É resultado das interações, da influência da comunicação verbal estabelecida com outros e da assimilação individual da experiência social (ZAPOROZHETS, 2002a).

É, portanto, uma função modificada ao longo do crescimento do ser humano em conformidade com as exigências do meio cultural e a vivência pessoal. Esse fato foi demonstrado por Luria (1990) e por Leontiev (1969). O primeiro investigou a percepção de cores com populações de áreas rurais da Rússia, descobrindo que os sujeitos não percebiam as tonalidades de uma mesma cor como pertencentes a um mesmo grupo. O autor explica que esse processo de identificação visual tem bases culturais.

O segundo estudou a percepção auditiva e realizou atividades práticas para o desenvolvimento da percepção tonal em sujeitos incapazes de diferenciar tons ao ouvi-los. Os participantes passaram a fazê-lo após realizarem um treinamento em que deveriam reproduzi-los com a própria voz. A percepção auditiva das diferenças tonais foi modificada quando as pessoas produziram sons com seu próprio aparelho vocal, com seus próprios corpos. O autor conclui que “a menos que uma atividade vocal motora seja incluída no sistema receptor, a capacidade de julgar tons apropriadamente não se desenvolve” (LEONTIEV, 1969, p.433, tradução nossa)³. Diz ainda que o ser humano “não nasce com os órgãos prontos para cumprir aquelas funções que representam o produto do desenvolvimento histórico da humanidade” (LEONTIEV, 1963, p.78, tradução nossa)⁴, como cantar, por exemplo. Dependendo do processo de desenvolvimento de uma pessoa, essas funções podem não se de-

³ No original: Unless vocal activity is included in the receptor system, the capacity to judge tons properly does not develop (LEONTIEV, 1969, p.433).

⁴ No original: [...] is not born with organs ready to accomplish functions which represent the product, of the historical development of man (LEONTIEV, 1963, p.78).

envolver em absoluto ou, pelo menos, não apropriadamente. Contudo, para o autor é possível ativamente reorganizar esses órgãos, tanto do sistema motor e sensorial como dos sistemas reguladores da linguagem, por meio de práticas apropriadas.

Pesquisadores russos que investigaram crianças com idades entre 3 e 7 anos observaram que a percepção visual de objetos era modificada, particularmente nas crianças maiores, quando havia manipulação dos mesmos. Pegar, apalpar, sentir os objetos levou a um incremento na identificação de formas e na posterior reprodução/representação daqueles objetos nas construções e nos desenhos produzidos pelas crianças. A realização de ações sensório-motoras modificou o processo de percepção e, como consequência, reestruturou os próprios processos sensoriais e as habilidades das crianças (ZAPOROZHETS, 1969).

Mas se a dança acontece sempre no próprio corpo, o que poderia gerar diferenças na percepção e reprodução do movimento entre os dançarinos?

Segundo Zaporozhets (2002b), há evidências de que os processos sensoriais têm um papel crucial no controle dos próprios movimentos pelo ser humano. Ukhtomskii (apud ZAPOROZHETS, 2002b) estudou a estrutura do aparato anatômico humano, comparando-os com os movimentos realizados por aparelhos mecânicos, concluindo que os sistemas ósseo e muscular não são suficientes para realizar toda a gama de movimentos, com tamanha liberdade e precisão, todos os atos intencionais, de que os humanos são capazes; são apenas uma parte, os componentes anatômicos necessários para realizá-los. As características estruturais do sistema motor explicam a extrema plasticidade do comportamento dos seres humanos, bem como tornam seu domínio difícil e complexo. Acreditava-se que houvesse uma estrutura padrão de movimentos pré-existente que realizaria essas funções, mas as pesquisas descobriram que padrões rígidos não possibilitariam a produção de movimento intencional. Como é preciso limitar todo o grau de liberdade do sistema para controlar o movimento e não há restrições na estrutura dos mecanismos executivos periféricos, cabe às funções psicológicas regular as ações intencionais. (ZAPOROZHETS, 2002b).

Para Bernshtein (apud ZAPOROZHETS, 2002b), que segue o pensamento de Ukhtomski, nenhum sistema eferente poderia produzir, sem ambiguidade, um ato motor pretendido por causa da enorme liberdade do movimento humano e da ambiguidade dos efeitos da tensão muscular, uma vez que o estado muscular inicial do movimento está em constante mudança e as forças externas que agem sobre o corpo estão fora do controle da pessoa. Também nervos e músculos não são suficientes para explicar um ato motor integral; não existe uma conexão tão precisamente definida entre os impulsos nervosos e o movimento gerado: para tanto deve haver um mecanismo regulatório (ZAPOROZHETS, 2002b).

A sensação cumpre o papel regulador, orientando a força e a direção do movimento e, através dela, a pessoa corrige o movimento complexo com base numa sinalização dos eferentes enquanto o realiza. Porém, os impulsos sensoriais entrando no sistema nervoso enquanto uma ação é realizada ainda não são suficientes para regulá-la. Uma informação inteligente não basta (ZAPOROZHETS, 2002b).

Para acessar essa informação corretamente e transformá-la em uma informação executiva dentro de um sistema de impulsos eferentes adequados a pessoa deve pelo menos ter uma vaga ideia do que deve ser feito e de como fazê-lo – deve ter um certo programa das ações pretendidas. Informação obtida sobre os reais valores dos parâmetros regulados de um movimento são comparados com valores pré-programados, e desse modo as correções necessárias podem ser feitas em uma ação enquanto está sendo realizada. (ZAPOROZHETS, 2002b, p.57, grifo do autor, tradução nossa)⁵

Um movimento não é realizado pela soma de muitos detalhes. Quando o dançarino pensa em levantar uma perna não tem consciência de todos os músculos e ações correspondentes que vai mobilizar; ele tem a ideia global da ação. Um movimento intencional é regulado por uma imagem da ação, a qual contém uma noção abstrata da posição do corpo e de algumas propriedades perceptuais necessárias à sua execução. (ZAPOROZHETS, 2002b).

De qualquer modo, diz o autor, os processos sensoriais – a transformação do estímulo em impulso nervoso -, necessários para a execução de movimentos complexos e a base das ações mentais complexas da percepção, não explicam a especificidade desta como uma atividade mental e nem podem ser diretamente transformados em mecanismos executivos. No processo sensorial, forma-se um modelo do estímulo; na percepção, uma imagem do objeto é criada e é através dela que a pessoa regula o próprio comportamento.

A percepção existe na relação com o mundo exterior; a materialidade objetiva é sua propriedade fundamental, sua fonte de dados sensoriais, que a diferencia qualitativamente de formas sensoriais pré-lógicas de regulação do comportamento. Outras propriedades, derivadas da percepção e da capacidade da pessoa de relacionar as impressões sensoriais com objetos integrais relativamente invariáveis, são a constância, o significado e a integridade (ZAPOROZHETS, 2002b).

O percebido é também objeto de ação. Assim, uma percepção é formada e exercitada num processo de atividade de orientação e investigação específica. Diferentes tipos de atividade exigem diferentes percepções. Um objeto tem muitas propriedades, mas, dependendo da situação e das ações que a pessoa deve realizar, esta não precisa ou não consegue levar todas em consideração. Nesse caso, o objeto como que faz com que a pessoa veja apenas um de seus lados, como uma função das ações perceptivas que a pessoa já possui e que a habilita a discernir propriedades ou conteúdos particulares (ZAPOROZHETS, 2002b).

Diferente do objeto material, o objeto percebido muda à medida que uma atividade é desenvolvida, pois há uma modificação nas unidades operacionais da função perceptiva, que assume uma natureza diferente dependendo das diferenças no desenvolvimento.

⁵ No original: In order correctly to assess this information and appropriately recode it into executory information in a system of suitable efferent impulses, the person must at least have a rough idea of what must be done and how to do it—he must have a certain program for the intended actions. Information obtained about the actual values of the regulated parameters of a movement are compared with pre-programmed values, and in this way the necessary corrections can be made in an action as it is being performed (ZAPOROZHETS, 2002b, p.57).

A percepção, um sistema de ações orientadas para o exame de um objeto percebido e a formação de uma imagem do mesmo, depende da motivação, dos estados emocionais e do sistema motor. “A atividade motora constitui a textura e os meios do desenvolvimento e aperfeiçoamento das ações perceptivas” (ZAPOROZHETS, 2002b, p.69, tradução nossa)⁶.

Nas ações orientadas para a formação de uma imagem, são realizadas operações de descoberta e discriminação dos atributos informativos relevantes para a execução de tarefas, bem como uma familiarização com tais atributos. Esta consiste em um exame que envolve o estabelecimento de relações com experiências anteriores. Há várias profissões, diz o autor, nas quais o observador deve identificar os conteúdos específicos e os atributos mais importantes para os propósitos das ações correspondentes às tarefas que precisa cumprir. A operação de discriminação precede a de familiarização. Quando o sujeito realiza as duas operações, a imagem perceptual do objeto é formada.

É possível que as diferenças entre os dançarinos decorra de desigualdades na capacidade de identificar as propriedades do objeto e/ou criar as imagens que conduzem a execução dos movimentos. Observa-se que, especialmente ao aprender uma nova coreografia ou um novo movimento, para criar uma imagem da ação que depois possa ser reproduzida, o dançarino precisa identificar muitos detalhes, na realidade o maior número de propriedades que puder perceber. Aqui vê-se diferenças nos comportamentos dos dançarinos: uns prendem-se às propriedades da forma, enquanto outros integram à forma várias características, como força, tensão, intenção, espacialidade, temporalidade, densidade, etc. Parece que alguns incluem imagens de ação de experiências anteriores e por isso não conseguem perceber as propriedades particulares das coreografias ou movimentos novos; estando presos a padrões dessas imagens anteriores, tão familiares, não identificam as propriedades e tentam encaixar o movimento novo dentro de uma velha estrutura.

Havendo diferenças no processo perceptivo visual de movimentos e coreografias entre dançarinos, pode haver diferenças no desenvolvimento das funções psicológicas que tomam parte da percepção superior. A atividade artística da dança requer uma organização específica das funções psicológicas envolvidas - consciência, sensação, atenção, emoção e percepção precisam estar coordenadas. Com isso, essas funções são modificadas, adaptadas.

Zaporozhets (2002b) afirma ser possível aprimorar a capacidade de identificar o conteúdo perceptivo por meio de uma aprendizagem sensorial. Normalmente, tal capacidade é fruto da observação de outra pessoa mais experiente e de uma prática de tentativa e erro, porque há uma tendência de se compreender o processo de discriminação como evidente, algo que não requer esforço nem ação específicos.

Outra explicação para as diferenças entre os dançarinos pode estar relacionada às ideias de Ananjev, que investigou o impacto do aspecto social, principalmente o desenvolvimento da personalidade profissional, sobre as funções psicofisiológicas do ser humano, especialmente na idade adulta. Os resultados de suas pesquisas indicam haver desenvolvimento do aparato fisiológico onde se localizam as funções psicológicas envolvidas na especialização do trabalho (MIRO-NENKO, 2009).

⁶ No original: Motor activity constitutes the texture and the means of development and perfection of perceptual actions (ZAPOROZHETS, 2002b, p.69).

Assim, para Ananjev (apud MIRONENKO, 2009), a cultura não apenas implica o desenvolvimento das funções psicológicas superiores necessárias para que o sujeito possa dominá-la e participar da vida social; a atividade social modifica até mesmo as estruturas físicas do organismo. Ele aponta duas fases no desenvolvimento humano: na primeira, do nascimento à idade adulta, à medida que cresce e as funções orgânicas amadurecem, o indivíduo desenvolve as funções psicológicas superiores; na segunda, já na pessoa adulta, a partir das funções superiores previamente desenvolvidas na primeira fase segue-se uma especialização.

O auge do desenvolvimento funcional é alcançado na maturidade e “o estado ótimo das funções especializadas pode coincidir com a iminente involução das características gerais das mesmas funções” (ANANJEV apud MIRONENKO, 2009, p.233, tradução nossa)⁷. Ananjev considerava a idade adulta como um período de mudanças dinâmicas complexas em toda estrutura psicofisiológicas do ser humano.

Ele [Ananjev] argumentou que o funcionamento do cérebro adulto mesmo, embora possa ser descrito em termos de processos fisiológicos, não pode ser compreendido e explicado no nível fisiológico porque a lógica de sua estrutura e funcionamento é social. Ele tentou mostrar que no curso da socialização todas as funções psicofisiológicas passam por uma reconstrução geral de modo que o cérebro humano e o corpo humano como um todo tornem-se um sistema integrado adequado para as funções sociais do indivíduo. (MIRONENKO, 2009, p.227, tradução nossa)⁸

505 ■

Na idade adulta a individualidade é um fator dominante e é a estrutura holística do indivíduo, aquilo que harmoniza suas tendências e potenciais, que determina a estrutura e o desenvolvimento de suas funções psicofisiológicas. O indivíduo liberta-se da natureza pelas leis da cultura e liberta-se da cultura pelas leis da natureza. Para Ananjev, a individualidade é a integração das características biológicas, da personalidade e do agente. Um agente de atividade é formado pela base material – instrumentos - criada pela humanidade (MIRONENKO, 2009).

Ele afirma que a relação entre os fatores biológicos e sociais gera contradições, no nível psíquico, que vêm a tornar-se a força propulsora do desenvolvimento individual. A singularidade individual é o principal resultado do desenvolvimento de uma pessoa. O fato da individualidade aumentar com o amadurecimento é um indicador de desenvolvimento. Se ocorre um decréscimo das funções psicofisiológicas com a idade, é porque os mecanismos operacionais e motivacionais dos processos psíquicos não se desenvolveram como o esperado. A estrutura psíquica seleciona mecanismos funcionais, operacionais e motivacionais. Quando esses mecanismos são bem desenvolvidos aquelas funções tornam-se estáveis e podem mesmo continuar num progressivo desenvolvimento (MIRONENKO, 2009).

⁷ No original: “the optimum of specialized functions may coincide with the imminent involution of the general characteristics of the same functions” (ANANJEV apud MIRONENKO, 2009, p.233).

⁸ No original: He argued that functioning of adult human brain itself though it can be described in terms of physiological processes cannot be understood and explained on physiological level because the logic of its' structure and functioning is social. He tried to show that in the course of socialization all psycho physiological functions undergo a general reconstruction so that human brain and human body as a whole becomes an integrate system fit for social functions of the individual (ANANJEV apud MIRONENKO, 2009, p.227).

Dos resultados de suas investigações, encontram-se alguns relacionados ao desenvolvimento da percepção. Por exemplo, com a idade o ser humano sofre a diminuição da discriminação entre tons de amarelo e o vermelho, mas nos trabalhadores de fundição de aço essa capacidade se mantém estável por mais tempo, pois ela é necessária à identificação do ponto em que o aço está pronto. Ananjev e seus colaboradores encontraram resultados similares em outras profissões, a saber, da estabilização e progresso de funções psicofísicas cujo uso é mais frequente. A direção do desenvolvimento dessas funções é dada pelos conteúdos das atividades humanas e dos comportamentos sociais (MIRONENKO, 2009).

Nesse sentido, imagina-se que o trabalho do dançarino deveria sempre conduzi-lo ao aperfeiçoamento das funções psicológicas necessárias à sua realização e às adaptações físicas - do cérebro e das conexões nervosas dos músculos. Nos casos em que os dançarinos não continuam se desenvolvendo, pode haver algum problema nos mecanismos operacionais e motivacionais dos processos psíquicos, como sugere Ananjev. Fatores motivacionais contêm, em maior ou menor grau, aspectos afetivos.

Para Vygotsky (1994b), a experiência emocional – *perezhivanie* – desencadeada em qualquer situação vivida direciona as repercussões no desenvolvimento da pessoa. Não são os fatores da situação em si que orientam o desenvolvimento, mas o modo como a pessoa os percebe emocionalmente, os fatores refratados pela afetividade.

O desenvolvimento cultural das emoções e desejos humanos constitui a ligação entre a vida do organismo e a vida da personalidade (VYGOTSKY, 1997). Assim, o desenvolvimento da percepção do dançarino pode ser influenciado pela afetividade, inclusive aquela presente nas interações que ocorrem nos processos de aprendizagem e prática da dança. Trata-se não apenas da visão tradicional de afetividade, de pessoas que se apreciam ou não, de palavras de incentivo que ajudam a motivar o dançarino, mas de qualquer aspecto que o afete emocionalmente e que possa dificultar ou promover o seu desenvolvimento técnico e artístico. É possível, portanto, que o diferencial do dançarino que continua se aperfeiçoando e atinge excelência na dança seja um maior desenvolvimento da percepção, a qual, por sua vez, depende de condições afetivas propícias.

Conclusão

Neste texto procurou-se apresentar algumas ideias da Psicologia Histórico-Cultural sobre a função psicológica da percepção, sua conexão com a execução de movimentos e suas possíveis implicações no alcance da excelência pelo dançarino. A percepção é um fator importante na realização do movimento com qualidade e, portanto, fundamental no aperfeiçoamento do dançarino. Seu desenvolvimento pode ser impulsionado, mas depende, além de atividades sensório-motoras apropriadas, de fatores afetivos presentes nas interações. Espera-se, com o trabalho, ter trazido contribuições para as investigações e discussões sobre os processos de desenvolvimento do dançarino.

Referências

LEONTIEV, Alexis N. On the biological and social aspects of human development: the training of auditory ability. In: COLE, Michael; MALTZMAN, Irving. **Handbook of contemporary soviet psychology**. New York: Basic Books, 1969, p.423-440.

_____. Principles of child development. In: SIMON, Brian; SIMON, Joan. (Ed.) **Educational Psychology in the USSR**. Stanford, Califórnia: Stanford University Press, 1963, p.68-82.

LURIA, Alexander R. **Desenvolvimento cognitivo**. 4.ed. São Paulo: Ícone Editora, 1990.

MAHN, Holbrook. Periods in child development: Vygotsky's perspective. In: KOZULIN, Alex et al (Eds.). **Vygotsky's educational theory in cultural context**. New York: Cambridge University Press, 2003, p.119-137.

MIRONENKO, Irina A. "Great ideas" in Russian Psychology: personality impact on psychophysiological functions and causal approach to self-determination. **Psychology in Russia: state of the art**. 2009, p.225-238. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/274870772_Great_Ideas_in-Russian_Psychology_Personality_Impact_on_Psychophysiological_Functions_and_Causal_Approach_to_Self-determination> Acesso em 28 nov. 2016.

507 ■

SANT'ANA-LOOS, René Simonato. **Do método e da filodoxia na compreensão da realidade**: o caso da leitura do projeto científico de L. S. Vygotsky para a Psicologia. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

VALSINER, Jan. The place for synthesis: Vygotsky's analysis of affective generalization. **History of the Human Sciences**. Vol. 28 (2), 2015, p.93-102. Disponível em: <<http://hhs.sagepub.com/content/28/2/93>> Acesso em 28 nov. 2016.

VIGOTSKI, Lev Semenovich. **Psicologia da arte**. Trad: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **O desenvolvimento psicológico na infância**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VYGOTSKI, Lev Semiónovich. **Obras escogidas** V. 2ª ed. Madrid: Visor, 1997.

VYGOTSKY, Lev Semenovich. Conclusion; Further research; Development of personality and world view in the child. In: RIEBER, Robert W. **The collected works of L.S.Vygotsky**: volume 4. New York: Plenum Press, 1997, p.241-251.

_____. The problem of the development of higher mental functions. In VAN DER VEER, René; VALSINER, Jaan. (Eds.) **The Vygotsky reader**. Oxford/Cambridge: Blackwell Publishers, 1994a, p.1-26.

_____. The problem of the environment. In: VAN DER VEER, René; VALSINER, Jaan. (Eds.) **The Vygotsky reader**. Oxford/Cambridge: Blackwell Publishers, 1994b, p.338-354.

_____. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ZAPOROZHETS, A.V. The role of L.S.Vygotsky in the development of problems of perception. **Journal of Russian and East European Psychology**. Vol.40, n.4, 2002a, p.3-17. Disponível em: <http://lchc.ucsd.edu/mca/Mail/xmcamail.2010_01.dir/pdfYH8OwRxGdr.pdf> Acesso em 28 nov. 2016.

_____. Perception, movement, and action. **Journal of Russian and East European Psychology**. Vol.40, n.4, Jul/Ago, 2002b, p.53-93. Disponível em: http://lchc.ucsd.edu/mca/Mail/xmcamail.2010_01.dir/pdfXjkAdeEMfd.pdf> Acesso em: 28 nov. 2016.

_____. Some of the psychological problems of sensory training in early childhood and the preschool period. In: COLE, Michael; MALTZMAN, Irving. **Handbook of Contemporary Soviet Psychology**. New York: Basic Books, 1969, p.86-120.

ZENTNER, Marcel; EEROLA, Tuomas. Rhythmic engagement with music in infancy. **PNAS**. v.107, nº13. March/ 2010. Washington (USA): National Academy of Sciences, 2010. Disponível em: <<http://www.pnas.org/content/107/13/5768.full>> Acesso em 28 nov. 2016.

■ 508

Recebido em 01/11/2017 - Aprovado em 18/03/2018.

Como citar:

OLIVEIRA, M. E.; LOOS-SANT'ANA, H. A qualidade do movimento do dançarino e a percepção: uma reflexão a partir da psicologia do desenvolvimento . *ouvirOUver*; Uberlândia, v.14.n.2, p.496-508 , jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>; DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-17>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Por um balé somático: Laban e Béziers no aprenderensinar a técnica clássica

NEILA CRISTINA BALDI

■ 510

Neila Cristina Baldi é mestre e doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA e docente do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) - Santa Maria, RS - Brasil.

ouvirouver ■ Uberlândia v. 14 n. 2 p. 510-520 jul. | dez. 2018

■ RESUMO

O presente artigo apresenta uma proposta metodológica para o aprenderensinar balé clássico a partir do Sistema Laban/Bartenieff e da Coordenação Motora de Marie-Madeleine Béziers, entendidos como abordagens somáticas. Neste sentido, os procedimentos metodológicos foram desenvolvidos tendo como base princípios destas duas abordagens e da Educação Somática. Desta forma, a proposta metodológica aqui apresentada distancia-se do modo como geralmente as aulas de balé clássico são desenvolvidas, guiadas pelo pensamento do ensino da forma (código da dança clássica), que parte da demonstração dos movimentos, pelos(as) professores(as), e da cópia dos mesmos pelos(as) alunos(as). Na proposta aqui apresentada a chegada ao código da técnica clássica nasce da exploração de movimentos que estão nos princípios desta técnica, utilizando-se de aportes somáticos que ajudam não apenas na aprendizagem da dança clássica, mas também na ressignificação da mesma. Conclui-se que o balé somático pode facilitar o processo de aprendizagem, bem como torná-lo mais significativo, e favorecer a autonomia do sujeito frente à construção do seu conhecimento em dança no/pelo corpo.

■ PALAVRAS-CHAVE

Balé clássico, Educação Somática, Sistema Laban, Coordenação Motora.

511 ■

■ ABSTRACT

This paper shows one methodological proposal for learningteaching classical ballet form Laban/Bartenieff System and Motor Coordination de Marie-Madeleine Béziers, understood as somatic approach. In this sense, the methodological procedures were developed based on the principles of these two approaches and Somatic Education. In this way, the methodological proposal presented here distances itself from the way in which classical ballet classes are usually developed, guided by the thought of the teaching of form (classical dance code), which starts from the demonstration of movements, by teachers, and the copy of the same by the students. In the proposal presented here the arrival of the classical technique code is born from the exploration of movements that are in the principles of this technique, using somatic contributions that help not only in the learning of classical dance, but also in the re-signification of the same. It is concluded that the somatic ballet can facilitate learning, as well as making it meaningful and promoting the autonomy of the subjects facing their knowledge construction in dance in/by body.

■ KEYWORDS

Classical Ballet, Somatic Education, Laban System, Motor Coordination.

1. Introdução

O balé clássico se caracterizou, nos últimos séculos, por um ensino diretivo, em que o(a) professor(a) mostrava ao(à) aluno(a) o movimento e este(a) copiava-o. O presente texto busca apresentar outra abordagem para a aprendizagem desta técnica de dança. Partindo do pressuposto de que aprender e ensinar são indissociáveis, este artigo discute uma proposta metodológica de aprenderensinar balé clássico a partir do Sistema Laban/Bartenieff e da Coordenação Motora, de Marie-Madeleine Béziers, consideradas aqui abordagens somáticas. Este balé somático, então, se utiliza de procedimentos que nascem dos princípios gerais da Educação Somática ou destas duas abordagens, tendo como pano de fundo o entendimento de que o conhecimento se constrói – ou seja, filiando-se epistemologicamente ao Construtivismo Pós-Piagetiano.

Para apresentar este balé somático, inicialmente discorro sobre a Educação Somática e suas características. Posteriormente, mostro como o Sistema Laban e a Coordenação Motora podem ser considerados abordagens somáticas. A partir destas duas apresentações – das características e princípios da Educação Somática, de modo geral, e do Sistema Laban e da Coordenação Motora, de modo mais específico – elenco os procedimentos que norteiam o trabalho com este balé somático. Por fim, apresento conclusões a respeito desta proposta metodológica de aprenderensinar balé clássico somaticamente.

2. Características da Educação Somática

A Educação Somática nasceu no início do século passado, com o desenvolvimento de técnicas e métodos corporais que tinham em comum a integração corporente. Nos anos 1970, o filósofo Thomas Hanna olhou para diversas práticas corporais e identificou características em comum - autorregulação, autocorreção, automelhoria e autoconsciência – nomeando o campo como Educação Somática. Nos 20 anos seguintes, a Educação Somática passa a ser utilizada em várias áreas, entre elas a dança, culminando com o desenvolvimento, a partir do final do século passado de práticas mescladas e do surgimento das chamadas abordagens somáticas – práticas corporais que se utilizam de princípios somáticos ou de princípios de técnicas e métodos somáticos.

Além das características apresentadas por Hanna (1977), a partir de Borsanello (2005), Domenici (2010), Fortin (1999, 2011), Hanna (1986/88), Lima (2010) e Strazzacappa (2009a, 2009b e 2012b), elenco os seguintes princípios da Educação Somática, que são utilizadas nesta proposta de balé somático: privilégio à informação que vem do corpo, descoberta pessoal, autorregulação, reconhecimento de padrões, corpo saudável, mudança de ritmo e integração.

Apesar de não separar corpo e mente, na Educação Somática muitas vezes há referências ao corpo – do ponto de vista de estrutura musculoesquelética ou como unidade corporente. O privilégio à informação que vem do corpo é aqui entendido como o privilégio às informações da experiência vivida, ao processo, uma vez que: o interesse é “[...] pelo corpo por meio da experiência do ‘eu’”. Ali é valorizada uma subjetividade que se educa e se refina de uma sessão a outra por estratégias

pedagógicas precisas.” (FORTIN, 2011, p. 30) São consideradas sensações, percepções, emoções etc., tanto a partir de si quanto da observação de outra pessoa.

Outro princípio comum na Educação Somática, é o da descoberta pessoal, em que o(a) aluno(a) descobre como se move e como pode se mover, tornando-se “[...] investigador do seu próprio movimento e conquistando uma posição de autonomia.” (DOMENICI, 2010, p. 75)

A partir de si, o(a) aluno(a) chega à autorregulação: “Será esta apropriação que provocará as mudanças no universo em que as ações estão se dando e, por consequência, como uma onda, manifestar-se-á em todos os seus confins.” (LIMA, 2010, p. 62) Ao se investigar, o sujeito se percebe, se autorregula, se autocorrige. E só faz tudo isso porque reconhece seus padrões de movimento.

Outro princípio da Educação Somática é a busca do corpo saudável no sentido de prevenção/manutenção da saúde, sobretudo ao que diz respeito ao alinhamento musculoesquelético, sem perder de vista que uma questão física pode estar relacionada ao psíquico. De acordo com Débora Bolsanello (2009, p. 17) busca-se: “[...] utilizar o movimento do corpo na recuperação e na manutenção da saúde; mover-se de forma consciente por uma melhor qualidade de vida.”

Outra característica comum nas práticas somáticas é da mudança de ritmo (que geralmente é diminuído para aumentar a autopercepção). Esta mudança de ritmo tem um sentido de: “[...] ser capaz de sentir para agir, tal é um leitmotiv da Educação Somática. Agir no intuito de aumentar as possibilidades de escolha, logo, aumentar sua liberdade.” (FORTIN, 1999, p. 44)

Por fim, não se pode esquecer que na Educação Somática, a integração não é só corpórea. Uma mudança em um aspecto corresponde a uma alteração no todo. É por isso que Rebecca Weber (2009), por exemplo, fala da integração da percepção com a ação.

3. Balé com princípios somáticos

Nesta proposta metodológica, o princípio do privilégio à informação que vem do corpo pode aparecer de diversas formas, todas ligadas à escuta corporal. Por exemplo: perceber onde está o peso do corpo ao caminhar. Ou tocar o colega, manipulando-o, indicando direcionamentos ósseos. Um modo de favorecer esta escuta é fechar os olhos. Como é sentir o caminho do movimento durante um tendu? Como é fazê-lo mudando a sua iniciação: pela cabeça do fêmur, pelo calcanhar, pela ponta do pé? O que isso provoca no movimento?

A descoberta pessoal talvez seja o princípio somático mais visível nesta proposta metodológica, uma vez que a chegada ao código do balé clássico se dá pela exploração dos verbos essenciais desta dança – dobrar, estender, elevar, girar, lançar, deslizar e saltar. Os(as) alunos(as) experimentam esses verbos em diferentes partes do corpo, compreendendo-os cinesteticamente, para depois investigarem combinações e chegarem a um movimento específico. A exploração, e consequente descoberta pessoal, pode surgir também da pesquisa a partir da Categoria Expressividade. Por exemplo, chegar ao chassé (que é um deslizar) a partir da investigação de que é uma ação direta, leve e sustentada. Outro procedimento que atende a este princípio somático é o de solicitar a construção de sequências: ou seja, os(as)

estudantes precisam descobrir como fazer variações, como fazer ligações entre movimentos etc.

O procedimento de fechar os olhos favorece também que se chegue a outro princípio somático: o da autorregulação. Nas aulas tradicionais de balé clássico as pessoas se acostumam a se regular pelo espelho. Evito usar o espelho e peço aos(as) alunos(as) que percebam como estão executando o movimento e por indicações verbais ou às vezes por toque tento ajudá-los(as) quando é necessária uma autorregulação.

Durante as aulas, os(as) estudantes são incentivados(as) a reconhecer padrões, das mais diferentes formas. Por exemplo: reconhecer que costuma colocar o peso em tal parte e desalinhar-se. Ou de que inicia sempre o movimento por tal parte. Ou ainda que tem a tendência de usar determinada dinâmica de movimento.

O reconhecimento dos padrões – assim como a descoberta pessoal - permite a emergência do “corpo saudável” que, no dançar balé se manifesta no acionamento das musculaturas mais adequadas, em não fazer esforços desnecessários, em reaprender a pisar o pé no chão etc.

Outro princípio somático, o da mudança de ritmo – neste caso, mais lento - é incentivado nas minhas aulas, para auxiliar na memorização de sequências, na percepção do caminho do movimento etc.

Por sua vez, o princípio da integração pode se dar no entendimento de que a percepção das partes ajuda na (re)criação do todo (FERNANDES, 2010), numa perspectiva de Integração Corporal Total (HACKNEY 1998 apud FERNANDES, 2010). Nas minhas aulas, trabalhamos as partes do corpo por vez, dando ênfase a um segmento, de modo que essa consciência da parte venha a ajudar na percepção do todo e modificá-lo. A integração se dá também nos conteúdos abordados: dança-expressividade-estrutura corporal. Por exemplo: se estou trabalhando com o alinhamento dos pés, dou ênfase a movimentos de balé que utilizem esta parte do corpo.

4. Pensamentos somáticos em Laban e Béziers

Enxergo tanto no Sistema Laban quanto na Coordenação Motora, de Béziers, um pensamento somático. Ambas as teorias foram desenvolvidas no século passado. O Sistema Laban, na primeira metade, e a Coordenação Motora, na segunda.

Nos anos 1960, Marie-Madeleine Béziers desenvolveu estudos sobre a motricidade humana junto com Suzanne Piret, que culminaram com o que ela chama de Coordenação Motora. Estes estudos tinham um pensamento diferenciado na fisioterapia: até então trabalhava-se as consequências e não as causas dos problemas dos(as) pacientes, nem havia relação com o psiquismo. Enquanto na psicologia não havia relação com as questões motoras. Na abordagem da Coordenação Motora, todo gesto é carregado de psiquismo, o que significa que aspectos psicológicos interferem nos motores e vice-versa. Na Coordenação Motora, pode-se “[...] compreender o movimento como um todo organizado, capaz de situar-se paralelamente ao psiquismo, com ele e perante ele. Então um poderá ser estudado em função do outro.” (BÉZIERS; PIRET, 1992, p. 13) Ou seja, é evidente o pensa-

mento da Educação Somática de unidade corpórea.

De acordo com Marie-Madeleine Béziers, nossa coordenação motora se dá a partir do alinhamento ósseo, provocado por um movimento espiralado. Nas minhas aulas, a Coordenação Motora aparece como estudos anatômicos em movimento. O(a) estudante reconhece sua estrutura ósseo-muscular e, a partir de pesquisas de movimento, chega a um dos seus princípios: o da torção/tensão. Com base neste princípio é que reconhecem seus desenhos corporais, vivenciando como se dá esta coordenação motora.

Para Paola Bianchi e Sandra Meyer Nunes (2015, p. 159), os oito presentes na nossa coordenação – vindos do movimento espiralado dos ossos - fazem “[...] com que o movimento do corpo nunca se paralise, propiciando uma qualidade corporal dinâmica em ondas que se propagam sem interrupção.” É por isso que elas afirmam que: “O equilíbrio na Coordenação Motora se baseia na relação entre forças opostas. [...] O equilíbrio não é fixo, mas um jogo cinético ininterrupto.” (BIANCHI e NUNES, 2015, p. 162)

Neste sentido, os estudos anatômicos em movimento nas minhas aulas se dão a partir do osso: “O osso é um apoio concreto para sentirmos o nosso corpo como integrado.” (BALDI, 2014a, p. 101) Este trabalho se dá no alinhamento da estrutura musculoesquelética e no pensar no movimento a partir do osso: como é fazer o mesmo tendu a partir do dedão, da rotação coxofemoral, etc.

Muitos princípios da Educação Somática podem ser verificados na Coordenação Motora. Por exemplo, segundo Paola Bianchi e Sandra Meyer Nunes (2015, p. 164): “A gênese da Coordenação Motora está no restabelecimento ou na manutenção, da saúde do corpo. [...]”. Outro princípio visível é o da autorregulação. Béziers e Piret (1992) diziam que, em um processo de reeducação era preciso, com a participação da pessoa, fazer com esta modificasse a imagem de seu corpo e, assim chegasse a uma nova maneira de se mover. De acordo com Juliana Storto (2005, p. 56): “Na prática, Béziers insistia na educação do olhar.” Ou seja, a pessoa (re)aprendia a olhar-se, mesmo que muitas vezes, inicialmente, fosse o toque do(a) fisioterapeuta que o auxiliasse.

Não há nos escritos de Béziers nenhuma referência à desaceleração do movimento, à mudança do ritmo – um dos princípios da Educação Somática. No entanto:

A Coordenação Motora propõe que se experimente o mesmo gesto em diferentes planos e em diferentes relações com o espaço, para ser possível perceber a mudança na forma desse gesto. Essa experimentação afeta o modo de perceber e captar o espaço numa via de mão dupla: ao experimentar novas formas de movimento no espaço-motor, descobrem-se novas formas e orientações no ambiente (Béziers; Piret, 1992), assim como a percepção e a interação com o ambiente fazem emergir diferentes maneiras de movimentar-se. [...]. (BIANCHI; NUNES, 2015, p.160) (grifo das autoras)

Outro princípio é o da integração: cada unidade de coordenação está associada a outra e assim sucessivamente.

Assim como a Coordenação Motora, também vejo o Sistema Laban como

uma abordagem somática, bem como enxerga relações entre as duas teorias. Para Laban, do mesmo modo que Béziers, o equilíbrio do ser humano se dá em movimento. É por isso que, para ele, era importante que cada pessoa aprendesse a usar de forma consciente os fatores do movimento, tanto como prevenção quanto como terapia. Ele também enxergava a unidade corpórea, pois dizia que: “Há duas causas fundamentais que obstruem um fácil domínio do movimento: inibições de ordem física e de ordem mental.” (LABAN, 1978, p. 194)

Também presente em Laban é o princípio do privilégio à informação que vem do corpo. Segundo Isabel Marques (2005, p. 147), Laban “[...] sugere como aprendizado uma maior consciência das sensações e dos esforços necessários para a organização dos movimentos individuais.”

Nas minhas aulas, o Sistema Laban aparece, sobretudo, a partir da Categoria Expressividade – fatores do movimento. Mas não só. No livro *Dança Educativa Moderna* (LABAN, 1990, p. 16), ele diz que: “Em vez de estudar cada movimento particular, pode-se compreender e praticar o princípio do movimento.” Isso tem relação direta com o uso dos verbos na minha proposta metodológica. Parto dos princípios dos movimentos codificados, ou seja, dos chamados verbos essenciais do balé – e sua exploração – para chegarmos ao alfabeto desta dança. O que significa que, para aprender um plié, o(a) aluno primeiro explora o verbo dobrar – plier em francês – entende-o cinestésicamente, para então, por meio de explorações, chegar ao dobrar os joelhos do plié.

Uso o pensamento de Laban também explorando os fatores do movimento, de duas formas: na pesquisa de movimento - o deslizar do chassé é uma ação básica de esforço – e na ressignificação do gesto: como é fazer um grand battement com peso forte? Como isso muda a intenção do movimento? Cadence Whittier (2006) afirma que aprender balé clássico a partir do Sistema Laban torna o processo mais criativo, pois os(as) estudantes são desafiados a explorar as possibilidades do movimento. Outra vantagem do uso do Sistema Laban nas aulas de balé é apontada por Paula Salosaari (2001): a de que quando mudamos a intenção no gesto e, ao mesmo tempo, prestamos atenção aos conteúdos do vocabulário, as formas de realização se tornam múltiplas.

5. Procedimentos somáticos para aprenderensinar balé clássico

A partir do entendimento de que o Sistema Laban e a Coordenação Motora podem ser considerados abordagens somáticas, proponho alguns procedimentos baseados nestas duas teorias do movimento e em princípios somáticos.

Como a demonstração do movimento não é o princípio pelo qual chego ao alfabeto do balé clássico, um dos procedimentos básicos do meu trabalho em sala de aula diz respeito ao dos verbos do balé clássico. São sete os verbos considerados essenciais: dobrar, estender, elevar, girar, saltar, lançar e deslizar (PAVLOVA, 2000) Segundo Akiko Yuzurihara (2012), mais de 70% dos movimentos codificados do balé clássico derivam de verbos. Neste sentido, primeiro exploramos os verbos, para depois chegarmos aos movimentos codificados do balé clássico.

Com os movimentos construídos, vivenciamos-nos de diversas formas. Uma das maneiras é realizá-los de olhos fechados. Esta prática é muito comum em téc-

nicas e métodos somáticos. Posso pedir que os(as) alunos fechem os olhos aos fazerem pesquisa de movimento ou ao executarem sequências prontas: Como é realizar o mesmo movimento feito de olhos abertos agora de olhos fechados? Ao fechar os olhos, o(a) estudante é convidado a não buscar feedback externo e, neste sentido, voltar-se para si. De acordo com Klauss Vianna (2005, p. 74): “A obrigatoriedade da observação me faz mais vivo, me faz ouvir mais, me faz olhar com atenção, faz que eu reflita e tenha informações diferentes sobre o meu corpo.” Este procedimento tem relação direta com outro, auxiliando-o: a perceber o caminho do movimento. A ideia é não pensar na forma de um *grand battement*, por exemplo, mas pensar anatomicamente como este movimento se dá, qual o caminho que o corpo percorre.

Se por um lado os(as) estudantes são convidados a pensar o movimento a partir de si, outro procedimento comum é a observação do(a) colega. De acordo com David Mead (2012), o feedback do colega é mais efetivo, uma vez que o(a) estudante tende a ficar mais confortável com seu colega. Neste sentido, muitas vezes o feedback do(a) outro está relacionado à execução do movimento ou ao alinhamento ósseo.

Outro procedimento é o de pensar no osso. Posso, por exemplo, solicitar que pensem o movimento a partir de um osso: Como é executar um *tendu* pelo calcanhar ou pelos ísquios? Ou que criem uma movimentação/célula de movimento a partir de um osso. Ou ainda que alterem a intenção de uma célula de movimento a partir de uma nova iniciação por outro osso. No Sistema Laban/Bartenieff, pensar a partir do osso tem relação com a Iniciação e Sequenciamento do Movimento, em que: “Uma mesma ação pode ser realizada de maneiras totalmente distintas, dependendo de qual parte inicia e qual(is) parte(s) dá(dão) continuidade ao movimento.” (FERNANDES, 2006, p. 67)

O entendimento a partir do osso também pode se dar a partir de um princípio da Coordenação Motora: o das torções. Proponho que os(as) alunos(as) façam torções de unidades de coordenação para encontrar o alinhamento ósseo.

Do mesmo modo, a mesma ação pode começar pelo lado não usual – se sou destra, como é começar a fazer o movimento pelo lado esquerdo? Trata-se de se descondicionar, pois muitas vezes nos acostumamos a fazer sempre pelo mesmo lado, do mesmo jeito...

A partir do Sistema Laban, outro procedimento presente nas minhas aulas é a variação dinâmica dos movimentos: como é fazer um movimento tipicamente lento e deixando-o acelerar, o que isso provoca na intenção do gesto? Posso também chegar ao movimento codificado a partir da exploração das dinâmicas (ações básicas de Laban.).

Também costumo solicitar nas minhas aulas que os(as) estudantes criem células coreográficas ou sequências para a barra. Para mim, estes momentos servem de sistematização de conhecimento. De acordo com Cadence Whittier (2006), desafiar os(as) estudantes a criar seus próprios movimentos é uma forma de avaliar a compreensão deles(as) a respeito da técnica clássica.

A criação coreográfica, nas minhas aulas, pode partir desde os movimentos codificados do balé clássico, da Categoria Expressividade (peso, fluência, tempo e espaço), dos verbos essenciais da técnica clássica ou dos ossos. Do mesmo modo,

as células criadas podem sofrer diversas modificações, a partir dos procedimentos somáticos elencados anteriormente.

Além desses procedimentos, utilizo também alguns recursos metodológicos, como por exemplo: a bolinha de tênis, para sentir os arcos dos pés, bexigas e sacos pesados – para diferenciar peso leve e forte – barbante colado ao ísquio, dando o caminho do alinhamento ísquio-calcâneo.

Segundo Cadence Whittier (2006) , quando a compreensão da técnica é articulada com o toque, a fala, a escrita, o desenho etc., ou seja, quando o(a) professor(a) não apenas se utiliza da demonstração do movimento, as experiências tornam-se mais profundas.

6. Aprendendo ensinando somaticamente

O balé somático aqui proposto permite a construção de conceitos de movimentos codificados desta técnica e, desta forma, fazer com que esta dança possa ser pensada como uma língua viva, que pode ter, então, neologismos. Do mesmo modo, que esta construção – e não a forma pronta – ajuda na compreensão do movimento e, portanto, facilita a aprendizagem do mesmo. Esta proposição metodológica ajuda os(as) alunos(as) a se perceberem, possibilitando a autoformação e a autonomia.

Do mesmo modo, é possível verificar que a anatomia em movimento – a partir da Coordenação Motora - pode ajudar a não apenas compreender o alinhamento esquelético-muscular durante a dança, como também a compreender os movimentos do balé clássico, dando outras significações e expressões a estes, e ajudar a pessoa perceber-se. E que outra forma de aprender e ensinar balé clássico altera o jeito de se pensar balé clássico.

Referências

BÉZIERS, Marie-Madeleine. PIRET, Suzzane. **A coordenação motora**: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem. 3ª Ed. São Paulo: Summus Editorial. 1992.

BIANCHI, Paloma. NUNES, Sandra Meyer. A coordenação motora como dispositivo para criação: uma abordagem somática na dança contemporânea. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n.1, p. 148-168. Jan/abr. 2015.

BOLSANELO, Debora. In: BOLSANELO, Debora. Nosso corpo não é somente nosso. In: BOLSANELLO, Débora Pereira (org). **Em pleno corpo** – educação somática, movimento e saúde. Curitiba: Juruá Psicologia, 2009. p.16-30.

BOLSANELO, Debora. Educação somática: o corpo enquanto experiência. **Motriz**, Rio Claro, v.11, n.2, p.99-106, mai./ago. 2005.

DOMENICI, Eloisa. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. **Pro-Posições**, Campinas, v. 21, n. 2 (62), p. 69-85, maio/ago.

ouvirouver ■ Uberlândia v. 14 n. 2 p. 510-520 jul. | dez. 2018

2010.

FERNANDES, Ciane. Criatividade, conexão e integração: Uma introdução à obra de Irmgard Bartenieff. BOLSANELLO, Débora Pereira (org). **Em Pleno Corpo**: Educação Somática, Movimento e Saúde. 2ª ed. Curitiba: Juruá, 2010, p. 34-48.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e na pesquisa em artes cênicas. 2ª Ed. São Paulo: Annablume, 2006.

FORTIN, Sylvie. Nem do lado direito, nem do lado avesso: o artista e suas modalidades de experiência de si e do mundo. In: WOSNIAK, Cristiane. MARINHO, Nirvana. **O avesso do avesso do corpo** – educação somática como práxis. Seminários de dança 4. Joinville: Nova Letra, 2011. p. 27-42

FORTIN, Sylvie. Educação somática: novo ingrediente na formação prática em dança. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, n. 2, p. 40-55, fev. 1999.

HANNA, Thomas. What is somatics? **Somatics: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences**, local, V. 4-6, p. 1986/88. Disponível em: < <http://somatics.org/library/htl-wis4.html> > Acesso em 06 out. 2013

519 ■

HANNA, Thomas. The somatic healers and the somatic educator. In: **SOMATICS: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences**, Volume I, No. 3, Autumn 1977. Disponível em: <<http://somatics.org/library/htl-somatichealed.html> >. Acesso em 02 fev. 2014.

LABAN, Rudolf. **Dança educativa moderna**. São Paulo; Ícone Editora, 1990.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus editorial, 1978.

LIMA, Jose. Educação somática: limites e abrangências. **Pro-posições**. Campinas, v. 21, n.2, p 51-68, mai/ago 2010

MARQUES, Isabel. **Dançando na escola**. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2005.

MEAD, David. Developing the expressive artist: Constructive creativity in the technique class. In: STINSON, Susan; NIELSEN, Charlotte Svendler; LIU, Shu-Ying Liu (Ed.). **Dance**, young people and change: proceedings of the daCi and WDA Global Dance Summit. Taiwan: Taipei National University of the Arts, 2012. Disponível em: < <http://ausdance.org.au/uploads/content/publications/2012-global-summit/education-dance-teachers-artists-rp/developing-the-expressive-artist-1.pdf> >. Acesso em: 9 fev. 2016.

PAVLOVA, Anna. **Novo dicionário de ballet**. Rio de Janeiro: Nórdica, 2000.

SALOSAARI, Paula. **Multiple embodiment in classical ballet**. Educating the Dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet. 2001. 149 fls. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Theatre Academy, Yliopistopaino,. 2001.

STORTO, Juliana Nogueira. Coordenação motora. In: RIBEIRO, Ana Rita, SOUZA, Fátima Andrade, MAGALHÃES, Romero (org). **Catálogo de Abordagens terapêuticas**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005. p. 55-58

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação somática e artes cênicas**: princípios e aplicações. Campinas: Papi-rus, 2012.

STRAZZACAPPA, Márcia. As técnicas de educação somática In: BOLSANELLO, Débora Pereira (org). **Em pleno corpo** – educação somática, movimento e saúde. Curitiba: Juruá Psicologia, 2009b. p. 309-318.

STRAZZACAPPA, Márcia. Educação somática: princípios e possíveis desdobramentos. **Repertório** – Teatro e Dança, Salvador, ano 12, número 13, p. 48-54, 2009.2 (a)

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 2005.

WEBER, Rebecca. Integrating semi-structured somatic practices and contemporary dance technique training. **Journal of Dance and Somatic Practices**, local, V.1, N.2, p. 237-254, 2009. Disponível em: <http://www.researchgate.net/publication/274325214_Integrating_semi-structured_somatic_practices_and_contemporary_dance_technique_training>. Acesso em: 08 jun. 2015.

WHITTIER, Cadence. Laban Movement Analysis Approach to Classical Ballet Pedagogy. **Journal of Dance Education**. Silver Spring: National Dance Education Organization, V. 6, N. 4, 2006. p.124-132. Disponível em: < <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15290824.2006.10387325?journalCode=ujod20>> Acesso em: 8 fev. 2016

YUZURIHARA, Akiko. The construction of classical dance vocabulary in the light of the principle of variation: a comparison with the compositional techniques of contemporary dance. **Comparative Theater Review**, v. 12, n. 1 (English Issue), p. 133-145, March 2013. Disponível em: <https://www.jstage.jst.go.jp/article/ctr/12/1/12_133/_article>. Acesso em: 1 nov. 2016.

Recebido em 14/09/2017 - Aprovado em 12/11/2017.

Como citar:

BALDI, Neila. Por um balé somático: Laban e Béziers no aprenderensinar a técnica clássica. *ouvirOUver*; Uberlândia, v.14.n.2, p510-520, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>;
DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-18>



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Cia. de Dança Palácio das Artes: movimentos de uma dança de resistência

TÂNIA MARA SILVA MEIRELES

■ 522

Tânia Mara Silva Meireles é Artista Plástica, Bailarina, Coreógrafa e Maître de Balé, Mestre e Doutora em Artes pela escola de Belas Artes da UFMG, Docente do Bacharelado em Teatro e da Licenciatura em Dança do Departamento de Artes Cênicas (ARC-EBA/UFMG).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – Belo Horizonte, MG – Brasil.

■ RESUMO

Este artigo aborda a Cia. de Dança Palácio das Artes – CDPA, companhia de dança estatal localizada em Belo Horizonte, sob a perspectiva dos movimentos de transformação da dança teatral contemporânea pela qual a Companhia tem se recriado em seu processo profissional contínuo de mais de quatro décadas de existência, e resistência. Para tanto, analisando-se algumas experiências decorridas de seus procedimentos técnico-artísticos e reflexivos ao longo de sua trajetória artística. Como intermediação das transformações analisadas, propõe-se um paralelo entre a CDPA e o entendimento de experiência contido no ensaio O Narrador, de Walter Benjamin, para quem esta se torna conhecimento pelo acúmulo, prolongamento e desdobramento dessa experiência. Apresenta-se o entendimento de que, apesar de ser a Companhia Oficial de Dança do Estado de Minas Gerais, a Cia não se vê isenta de enfrentar desafios, mantendo-se em cena com dinâmicas que podem ser entendidas como movimentos de uma dança de resistência contínua e em interação com o contexto comumente presente na dança teatral contemporânea.

■ PALAVRAS-CHAVE

Cia. de Dança Palácio das Artes, experiência, movimentos, dança de resistência.

523 ■

■ ABSTRACT

This article refers to the official dance company named Cia de Dança Palácio das Arte – CDPA located in the city of Belo Horizonte, under the perspective of the contemporary theatrical dance transformations movements for which the Cia has been recreated in its continuous professional process for more than four decades of existence, and resistance. In order to do so, an analysis is proposed observing some of the experiences contained in his technical-artistic and reflexive procedures throughout his artistic trajectory. As an intermediation of the analyzed transformations a parallel is drawn between the experience developed by the CDPA and the understanding of experience contained in Walter Benjamin's essay untitled "The Narrator". The author understands experience becomes knowledge by accumulation, extension and unfolding of this experience. This article proposes the understanding that, despite of being the Official Dance Company the CDPA does not see itself exempt from facing challenges, remaining in the scene with dynamics of a dance that may be understood as movements of continuous resistance and in interaction with the context commonly present in contemporary theatrical dance.

■ KEYWORDS

Cia. de Dança Palácio das Artes, experience, movements, resistance dance.

Introdução

Aborda-se neste artigo a Cia. de Dança Palácio das Artes – CDPA, Companhia estatal localizada em Belo Horizonte, sob a perspectiva dos movimentos de transformação da dança teatral contemporânea pela qual a Companhia tem se recriado em seu processo profissional contínuo de mais de quatro décadas de existência, e resistência. Analisando-se, nesse sentido, algumas experiências decorridas de seus procedimentos técnico-artísticos e reflexivos ao longo de sua trajetória artística. Como intermediação das transformações analisadas, propõe-se um paralelo entre a CDPA e o entendimento de experiência contido no ensaio *O Narrador*, de Walter Benjamin, para quem a experiência torna-se conhecimento pelo acúmulo, prolongamento e desdobramento dessa experiência. Apresenta-se o entendimento de que, apesar de se constituir na Cia. Oficial de Dança do estado de Minas Gerais, a CDPA não se vê isenta de enfrentar desafios, mantendo-se em cena com dinâmicas de uma dança de resistência continuada e em interação com o contexto comumente presente na dança teatral contemporânea.

Aplica-se aqui o entendimento de dança teatral, característico da organização de companhias estatais, a partir de Fazenda (2012), que a conceitua como sendo um gênero de execução realizada por agentes selecionados – Bailarinos, ou performers, Coreógrafos – e demais colaboradores com propósitos e pressupostos técnicos e estéticos determinados, a serem presenciados por um grupo de espectadores em um lugar específico, separado de outros eventos sociais. Ressalta-se que a dança teatral contemporânea alcança espaços diversos, como galerias de arte, salas, jardins, espaços públicos, fachadas de prédios, etc., transformando, conseqüentemente, não só a relação espacial entre artista e público, mas interferindo e ressignificando as formas de relacionamento entre eles (SILVA, 2005).

Destarte, convoca-se um olhar de apreciação do sentido de experiência em Benjamin entrelaçado à compartilhada pela CDPA, não um olhar ingênuo, mas voltado à simplicidade intrínseca a processos sintéticos.

Tecendo redes de experiência entre Benjamin e a CDPA

Walter Benjamin (1892-1940) foi um importante filósofo alemão do século XX, que se dedicou a reformular a crítica do entendimento de experiência ao longo de sua vida literária, contextualizando-a historicamente no transcorrer das transformações estruturais pelas quais a humanidade passou. Em consonância com Benjamin e entendendo-se o apelo que a questão da experiência tem para boa parte dos artistas, esta é considerada por este texto como uma forma legítima e válida de conhecimento (OLIVEIRA, 2009).

Entende-se que os sentidos de experiências contidos nos ensaios de Benjamin vão se transformando ao longo de sua vida literária, colaborando uns com os outros, não chegando a contradizerem-se (entre si) em sua totalidade. O entendimento de experiência [erfahrung], presente em quatro dos ensaios de Benjamin (*Experiência*, 1913; *Sobre o programa da filosofia do porvir*, 1918; *Experiência e pobreza*, 1933; *O Narrador*, 1936), e de vivência [erlebnis] presente em um deles (So-

bre alguns temas baudelairianos, 1940) varia de sentido e expõe a inquietação de Benjamin a respeito desse tema.

Mas o que se entende pelo sentido benjaminiano de *erfahrung* e *erlebnis*? Em que este ou aquele se aproxima de uma discussão atualizada da questão da experiência estética na arte da dança da CDPA? Tem-se como experiência [*erfahrung*] um conjunto de ações e ritos passados tradicionalmente de geração em geração e conservados pela memória, abrigando atos, gestos, sentimentos e expressões comunitários. Estes se consubstanciam por ações comportamentais de expressão individual que, juntos, formam uma rede coletiva de significados aceitos e partilhados como valores, saberes e conhecimento dessas comunidades. Como vivência [*erlebnis*], entende-se a experiência advinda da vivência pessoal, característica daquele indivíduo presente no ato do acontecimento. A vivência abrange a singularidade do ato efêmero, apegando-se exclusivamente à sua vida prática, sem maiores vínculos com o passado, e pela curta duração, não se registrando em sua memória mais profunda. Nesta se encontram as excitações sensoriais – visão, audição, tato, paladar, olfato –, exercendo efeito constante e imediato nas questões relacionadas à sobrevivência do indivíduo.

Apesar de Benjamin entender que a capacidade de compartilhar experiência esteja em baixa na modernidade, este texto infere ser a CDPA uma ilha de resistência desse compartilhamento na contemporaneidade. Considerando-se os processos do dia a dia do fazer artístico da CDPA, o entendimento de *erfahrung* se mantém dinâmico e atualizado, propício aos processos de compartilhamento das suas experiências e do conhecimento delas proveniente. O artista de dança da Companhia é a síntese do início, meio e fim da experiência no seu próprio corpo em um processo de aprendizado e profissionalização, estabelecendo uma práxis coletiva de observar, copiar, aprender, repetir, dançar, interpretar, observar, e assim por diante, em ações continuadas de adaptação e transformação. Nesse processo, narrador e ouvinte/mestre e Bailarino intercambiam valores artístico-culturais transmitidos por gerações, articulando habilidade corpórea e linguagem investida de sentido.

Ressalta-se que tal processo mantém um ritmo artesanal, lento, distinto do ritmo acelerado dos eventos contemporâneos em que se é literalmente bombardeado por um excesso de estímulos diversos, tendo-se acesso em tempo real às diferentes informações e mídias. Contudo, tal formato não se encaixa no modo de operar da CDPA. Como boa parte de outras tantas profissões, a exercida pela CDPA necessita de uma dedicação intensa (e continuada). Para além do intelecto e do espírito, o que se molda é o corpo do artista, exigindo-se tempo, o qual varia de pessoa para pessoa. E, em se tratando de habilidades corporais, o que se aprende rápido se esquece rápido. O tempo compartilhado nos processos artísticos da Companhia pode ser comparado à recíproca relação entre as figuras medievais benjaminianas do mestre sedentário e o artífice viajante, trabalhando juntos na mesma oficina (BENJAMIN, 2012).

Embora *erfahrung* seja ação central na práxis da CDPA, o entendimento *erlebnis* também está contido em seu processo, levando-se em consideração a transformação do entendimento de experiência contida no ensaio Sobre alguns temas baudelairianos, de Benjamin. Cada Bailarino que integra a CDPA, influenciado por diversos estímulos da contemporaneidade, está sujeito aos impactos dos mes-

mos e ao que Benjamin chama de experiência pobre, constituída de fatos isolados, influenciada pelo prazer dos sentidos. Essa nova forma de experiência moderna faz parte dos integrantes da Companhia, configurando-se por ações individuais articuladas por vivências. Afinal, não é a experiência substância da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva? (BENJAMIN, 2012).

Ressalta-se, a esta altura, o jogo relacional entre experiência e vivência e a reciprocidade entre “memória” e “esquecimento”. A memória se constitui de aquisição, formação, conservação e invocação de informações, também chamada de aprendizagem, no entendimento de só ser possível gravar aquilo que foi anteriormente aprendido (IZQUIERDO, 2002). Os processos de funcionamento do cérebro pesquisados pela Neurociência já esclarecem episódios importantes, por exemplo, ser o cérebro seletivo. Isto significa que lembramos o que foi aprendido, tanto quanto podemos dizer que somos aquilo que resolvemos esquecer. O esquecimento faz parte dos mecanismos funcionais de defesa e estratégias do cérebro humano, preservando o que é significativo e eliminando o que é irrelevante. Nesse sentido, as memórias se constituem referências afetivas e sociais e têm relação direta com a recordação dos costumes e das tradições de suas respectivas comunidades, conferindo-lhes identidade. Assim sendo, retoma-se o entendimento da equivalência entre experiência e conhecimento conectado ao de narrativa e memória presentes no ensaio literário de “O Narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”.

■ 526

Ao investigar a obra de Leskov, Benjamin constata as diferentes condições entre as origens da narrativa tradicional (outrora sinônimo de autoridade e sabedoria) e da moderna, apreendendo que a arte de narrar está em vias de extinção, sendo raras as pessoas que sabem narrar devidamente (BENJAMIN, 2012). O filósofo percebe que o declínio desse compartilhamento de experiências afasta o homem de sua cultura, de seus valores éticos e morais. Em oposição, a modernidade produz um estado de tempo/espço em que o interesse volta-se para o imediatismo, para o que é mais fácil e rápido de se alcançar. Benjamin teme pelos efeitos subjetivos dos fatores socioculturais das forças transformadoras do capitalismo e das mazelas decorrentes destas¹. Ou seja, Benjamin alerta seu leitor quanto ao perigo da extinção do hábito da narrativa e da conseqüente extinção da experiência coletiva comunicável que dá sentido integral à existência humana, interferindo no conhecimento, na apreensão (e representação) da história – a história que não é narrada não é lembrada, não se transforma em memória, nem preserva o saber contido na tradição.

Em O Narrador, Benjamin faz uso de duas figuras ilustrativas ordinárias do narrador ou contador de história para discutir as condições possíveis da experiência moderna que, por sua vez, vão colaborar na transposição do entendimento de experiência para a arte da dança: o camponês sedentário, conhecedor das tradições dos antepassados e que se encontra fixado em um lugar; e o marinheiro comerciante, que se encontra em trânsito, trazendo (e levando) histórias de terras

¹ Entre estas, citam-se: a experiência moderna arditosa e falsa; a pobre realidade existente nas fábricas têxteis no sistema capitalista com produção massificadora; os novos meios literários diferentes da narrativa, o romance e a informação, o primeiro não mais vinculado à tradição oral e ao compartilhamento interpessoal presentificado no ato da narrativa, mas isolado em uma leitura solitária, o segundo não se atrela a transmitir um conhecimento senão o de notícias isoladas dadas de forma objetiva, rasa, vindo logo a cair no esquecimento, não se efetivando em conhecimento; e, o auge, a Primeira Guerra Mundial, com seus traumas, miséria, abalos éticos, inflação e aniquilação do espírito humano (BENJAMIN, 2012).

distantes (BENJAMIN, 2012, p.215). Com o conseqüente desaparecimento do contador de histórias desaparece também o seu aconselhamento sábio de experiência de vida e demais experiências a ele compartilhadas.

Resistindo à falência moderna na capacidade social de comunicação apontada por Benjamin, têm-se os procedimentos estéticos, técnicos e reflexivos da CDPA, propondo-se a equivalência entre as figuras do narrador e do artista de dança, que compartilham suas experiências reciprocamente – o narrador/mestre e o ouvinte/bailarino. Destacam-se, portanto, três aspectos fundamentais da partilha de experiência segundo Benjamin (2012): em primeiro, a experiência é compartilhada entre pessoas de um mesmo grupo e de interesses comuns, em que o que fala compartilha sua experiência com aquele que quer ouvi-la; em segundo, tal processo caracteriza-se pela natureza artesanal, compartilhado de forma lenta e presencial, o que favorece a sedimentação progressiva de conhecimento, tirando dela proveito; e, em terceiro, vê-se a sabedoria contida na narrativa envolvendo um saber prático, que pode vir na forma de uma advertência ou de um aconselhamento.

Correlacionando-se os aspectos fundamentais com a CDPA em sua construção da arte do corpo, tem-se o moldar gradual do conhecimento da arte da Dança no corpo do artista (como as mãos do oleiro na argila do vaso); o compartilhar o conhecimento (técnico, artístico e reflexivo) por artistas locais (camponeses sedentário), nacionais ou internacionais (marinheiros comerciante), de forma presencial, corpo a corpo; mestre e aprendiz compartilham de um mesmo espaço de trabalho, em um ambiente onde todos têm interesses e valores comuns de ouvir e receber aconselhamentos. E, de uma forma bastante interessante, como esclarece Benjamin ao seu leitor, tal processo de assimilação de conhecimento efetiva-se em uma rede de camadas profundas que se fixam na memória, por um estado eficiente de distensão psíquica (BENJAMIN, 2012, p. 221). Ou seja, estado que dispensa análise psicológica, no qual o conhecimento é compartilhado de uma forma natural pelo processo da repetição diária no fazer artístico do Bailarino, similar ao ato de contar e recontar histórias pelo narrador benjaminiano, até que o artista assimile naturalmente a essência da linguagem da dança – o movimento expressivo intencionalmente coordenado.

Na intenção de preservar os processos artísticos pela sua tradição prática construindo sua própria história, a CDPA pode ser entendida como um lócus em que se processa uma força de resistência nos procedimentos de prática e reflexão de dança. “Resistência” entendida pelo sentido etimológico da palavra de “resistir a”, no ato de conservar-se firme a uma ação contrária. “Resistência” também entendida por Benjamin, que, apesar de não tratar explicitamente desse conceito em seus ensaios, a discute em suas análises sobre as transformações pelas quais passa a modernidade². Percebe-se a resistência da CDPA quando esta se mantém na contramão da relação imediatista da modernidade, ao manter e buscar conservar as relações interpessoais de seu grupo social, tanto quanto no intercambiar de seus saberes artísticos. Entende-se “resistência” na dança pela CDPA objetivamente pelo seu prefixo “re”, que indica um estado de insistência, de permanência, de existir e se manter de pé por mais de quatro décadas de trajetória artística. Em se tratando

¹ Acrescentam-se as novas tecnologias que corroboram na complexidade das relações sociais, em parte massificadas, e, por outra, isoladas em um mundo individualizado, corroborando para o fim da experiência, a ausência da memória e o desconhecimento do sentido essencial da história (BENJAMIN, 2012).

da arte da Dança, não se está falando de qualquer coisa, e sim de uma respeitável existência. Resistência é insistir em estar presente!

Mantendo-se o raciocínio proposto, trata-se a seguir de três movimentos expressivos da CDPA nos quais se destacam ideias, experiências e obras artísticas que colaboram para o entendimento de permanência (e resistência) em dança da Companhia no cenário artístico da dança teatral de Minas Gerais.

Movimento I

A CDPA foi criada em Belo Horizonte em 1971, ano seguinte da inauguração da, então, Fundação Palácio das Artes, nomeada Fundação Clóvis Salgado a partir de 1978, instituição jurídica que administra o principal centro cultural do Estado de Minas Gerais. A Companhia compõe-se pela união do já estabelecido “Balé de Minas Gerais” e da “Escola de Dança”, ambos dirigidos pelo Bailarino gaúcho e Mestre de Dança Carlos Leite, primeiro Artista Professor responsável por abrir literalmente os horizontes da capital mineira para a dança teatral profissional. A CDPA se estabelece como primeiro Corpo Estável a ser oficialmente constituído junto à Fundação, antecedendo à Orquestra Sinfônica de Minas Gerais – OSMG, em 1976, e ao Coral Lírico de Minas Gerais – CLMG, em 1979. Ressalta-se que esses são tempos em que o país se encontra sob o regime da ditadura militar, época caracterizada por repressão e censura. Carlos Leite torna-se, então, a personalidade artístico-cultural capaz de sustentar os ideais progressistas instigados anos antes por Juscelino Kubistchek, quando prefeito de Belo Horizonte (período referente ao início das obras da Fundação, no ano de 1944). Radicado em Belo Horizonte desde o ano de 1948 e já desenvolvendo suas atividades de formação profissional em dança, o Professor Carlos Leite, como costuma ser chamado carinhosamente por seus alunos, mostra-se como o artista capaz de, a partir de sua experiência profissional nacional e internacional (como o marinheiro comerciante), compartilhar com e entre os mineiros os conhecimentos aos moldes da Companhia Oficial do centro artístico-cultural mais importante do país, a Companhia Oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, do qual foi integrante e Primeiro Bailarino por mais de uma década.

Mas, para que Leite chegue a ser o representante oficial da dança profissional local, será necessário o acontecimento de muitas danças (movimentos) preliminares de resistência, antes mesmo da inauguração da (então) Fundação Palácio das Artes, instituição que abrigará a futura Companhia Oficial de Dança do Estado. O pioneirismo de Leite, fator singular de sua vida artística, significará, por vezes, ações de uma dança de resistência. Cita-se a ação estrategista promovida pelo Professor por ocasião da demora na finalização da obra da Fundação Palácio das Artes, obra por vezes interrompida (e reiniciada) durante anos. Leite mobiliza sua Companhia “Balé Minas Gerais” buscando a atenção da sociedade e a sensibilização do poder público. Destaca-se, nesse sentido, a reportagem da Revista “Silhueta” (s.n.) do ano de 1954, que se constitui em um fragmento precioso da história, que ilustra algumas das dificuldades, a determinação e a perseverança enfrentadas pelos pioneiros da dança profissional de Belo Horizonte. O artigo intitulado “Artes à Sobra de Ruínas”, literalmente, apresenta cenas de resistência, verdadeiro paradigma de perfil performático em Belo Horizonte em meados do século passado.

As imagens da revista revelam uma situação inusitada, fora do comum e digna de estranhamento por parte dos transeuntes da Av. Afonso Pena, local da obra de construção da Fundação. De uma forma poética e conceitual, os artistas da dança, mais que marcarem presença, marcam território, lutando por seus objetivos e posicionando-se politicamente. As imagens dos artistas, suas formas leves e figurinos delicados contrastam com as formas do chão de cimento áspero, ferros retorcidos, tapumes de madeira empoeirados sob o sol a céu aberto (Figura 1).



Figura 1: “Arte à Sombra de Ruínas”. Revista Silhueta (s/n). Reportagem de Marcos Prado. Belo Horizonte, 1954. Fotografia de Haroldo Fanabella. Acervo: Dulce Beltrão.

529 ■

Quinze anos depois, Leite realizará sua missão, a saber, constituir um Corpo de Baile oficial na cidade de Belo Horizonte, processo similar ao apontado por Benjamin, no que diz respeito ao acúmulo de experiências em uma lenta superposição de camadas transformadas em conhecimento.

A Companhia segue construindo sua trajetória artística eclética, trabalhando com diretores e coreógrafos convidados, vindo a ter uma experiência de natureza contemporânea ao propiciar uma ponte entre tradição e modernidade em uma preliminar experiência em seus procedimentos estéticos e operacionais. A obra Tribana do ano de 1983, com Direção Geral de Dulce Beltrão, introduz a Companhia em um novo formato de estética artística. A Diretora e dois Bailarinos integrantes da CDPA, David Mundim e Lucas Cardoso, coreografam em parceria mútua. A proposta inédita de Beltrão revela-se arrojada para os padrões da Companhia até então, colocando os Bailarinos em contato direto com o público, desde o foyer do grande teatro do Palácio das Artes, adentrando pela plateia, chegando à ação plástica (acrobática)

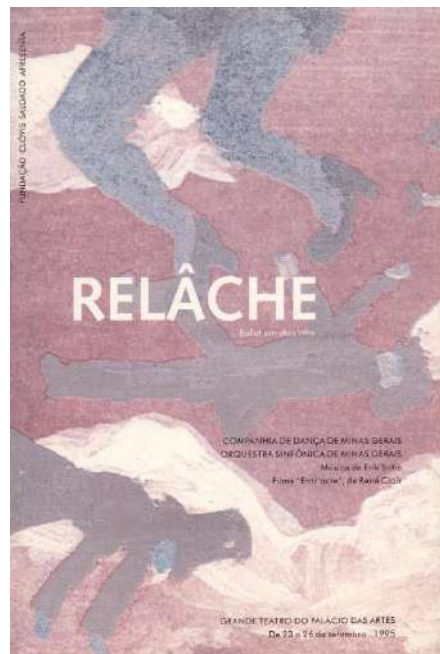
de Bailarinos descerem pelo parapeito do balcão e interajam com o público, rumo à caixa preta do palco. Tal experiência surge em meio aos desejos da CDPA de buscar uma nova estética contemporânea de dança, em um contexto no qual o Brasil respira seus últimos anos de uma Ditadura Militar enfraquecida (1964-1985), voltando-se para a abertura política e se preparando para um governo democrático (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

Movimento II

Em um segundo movimento, com cerca de 20 anos de existência, a Companhia segue passando por outros diretores artísticos, encontrando um período estético estável em sua trajetória, com a profícua Direção Artística de seu primeiro Coreógrafo “prata da casa”, o Maître Tíndaro Silvano, que por cerca de cinco anos consecutivos atua como Coreógrafo Residente da CDPA (ALVARENGA In: MENCARELLI et al., 2006). Silvano passa a integrar a CDPA, saindo diretamente da Escola Profissionalizante de Leite (situada no Palácio das Artes) para a Companhia, antes de seguir vivenciando novas experiências profissionais em outras companhias nacionais e internacionais, entre elas: Teatro Guaíra (Curitiba); John O’Brien (Londres); Raymond Franchetti (Paris); e, de volta ao Brasil, Theatro Municipal do Rio de Janeiro (RJ). A ação de ir e vir de Professores, Coreógrafos e Bailarinos constitui-se um fluxo característico contido na tradição da arte da dança teatral, similar às figuras de narrativa benjaminianas. Como Coreógrafo Residente da CDPA, Silvano conta com uma equipe bem ajustada, a saber, Patrícia Avellar, Bailarina, Gerente de Produção, Diretora, e Lydiá Del Pecchia, Bailarina, Assistente de Direção e Ensaiaadora. Tal equipe favorece o entendimento de como a arte da Dança constitui-se em um trabalho artesanal, processo de natureza lenta, no qual se sublinha ser o Artista Cênico a matéria-prima, no qual e pelo qual as camadas de experiência se fazem sedimentar.

Destaca-se a obra *Relâche* (1995) de Tíndaro Silvano, em homenagem aos 100 anos da Arte do Cinema. Similar às narrativas que são contadas e recontadas, esta se inspira no balé homônimo realizado pelo Balé Sueco de Rolf de Maré, em Paris, no ano de 1924, considerada obra marco dos artistas vanguardistas do Movimento Dadaísta encabeçado pelo pintor francês Francis Picabia, e o Bailarino e Coreógrafo sueco Jean Borlin (Figura 2).

Figura 2: Capa frontal do Programa da obra *Relâche* – CDPA. Belo Horizonte, 1995. Acervo: Centro de Convivência, Informação e Memória João Etienne Filho/FCS.



Relâche pode ser considerada uma dança de resistência, por conter uma dose a mais de ousadia e crítica ao consumismo, característicos do Movimento Dadaísta, que tomou corpo durante o período entreguerras. Obras como Relâche deixaram um irreversível movimento de experimentação plástica, introduzindo elementos de características performáticas, de leitura não linear, dando sentido ao acaso ou aos efeitos acidentais na arte da metade do século XX, abrindo campo para a arte conceitual na cena da dança teatral desde então, e alcançando a CDPA no Terceiro Milênio em uma releitura que pode ser considerada, no mínimo, bem elaborada, ao promover um diálogo de integração entre outras esferas das artes – Cinema, Artes Plásticas, Música e História da Arte.

Entre os desafios da Companhia nesse período, consta sua projeção nacional, mantendo-se afinada às demandas da dança teatral do Brasil. A dança de resistência se faz presente nas diversas reuniões de negociação e mediação entre Direção Artística da CDPA e Instituição Fundação Clóvis Salgado. Ou seja, tem-se uma constante negociação com as instâncias superiores da Instituição pela conscientização do que se compõem as especificidades e as demandas operacionais de uma Cia. Oficial de Dança em seus projetos de manutenção e criação artísticas. Como sustentar financeiramente as viagens ao aceitar os diversos convites feitos à CDPA para “abrir” os tradicionais Festivais de Dança, tais como os de Joinville, Bento Gonçalves, Festival Nacional de Dança do Recife, entre outros? Como sustentar financeiramente a viagem de todos os integrantes da Companhia? Como resolver, entre estes, os que serão escolhidos para o elenco, ou não, já que a participação de todos não se faz possível? Todavia, nesse segundo movimento, vê-se uma Companhia em seu período mais estável de criação e produção artísticas, inserindo-se no circuito nacional da dança teatral. A busca da CDPA por um perfil artístico que a identifique esteticamente amadurece rumo a atender suas aspirações expressivas de visão de mundo, na relação indivíduo/sociedade, artista/público.

Mas a cada época corresponde uma forma de percepção, uma inquietação e uma reação, que acabam por se configurar em forma de arte. Recentes inquietações internas já se fazem presentes na CDPA e buscam-se por novos formatos na relação Direção Artística/Bailarino, distintos da hierarquia tradicional, mas voltados para uma coparticipação nos projetos de criação artística. A Cia se encontra em seu terceiro Movimento, caracterizado por um processo de experimentação constante, que pode ser denominado reflexão-pesquisa, dando início ao formato de coautoria na criação coreográfica compartilhada.

Movimento III

Incentivada pela Direção Artística da Bailarina e ex-integrante da Cia Cristina Machado e no final da sua terceira década de existência, a CDPA inicia um perfil estético sintonizado com os movimentos artísticos de sua época, participando de Festivais, Fóruns e Mostras de âmbito nacional e internacional, como em Israel, na Espanha e na França. A Cia explora as novas experiências relacionadas ao perfil de Bailarino Pesquisador, adotando inicialmente o método conhecido como Bailarino-Pesquisador-Intérprete – BPI, desenvolvido pela Bailarina mineira, a Pesquisadora Graziela Rodrigues. Este (perfil) abriga, a partir do terceiro milênio, um processo

provocador de desdobramentos artísticos de natureza prática, teórica e de consciência emocional, processo subjacente à produção estética da Companhia até os dias atuais. Mais que uma técnica, o método BPI envolve um processo maior de amadurecimento integral, físico e emocional. do sujeito bailarino (RODRIGUES, 2005).

Após passar por um significativo período de laboratório de pesquisa com a Companhia valorizando o envolvimento físico e emocional do Bailarino, processo dirigido por Rodrigues e vivenciado no campo fora, e dentro, da cidade de Belo Horizonte, destaca-se a primeira obra que introduz o processo de coautoria na CDPA, *Entre o Céu e as Serras*, no ano de 2000, com Direção Geral de Cristina Machado, Coreografia de Luiz Mendonça (Figura 3).

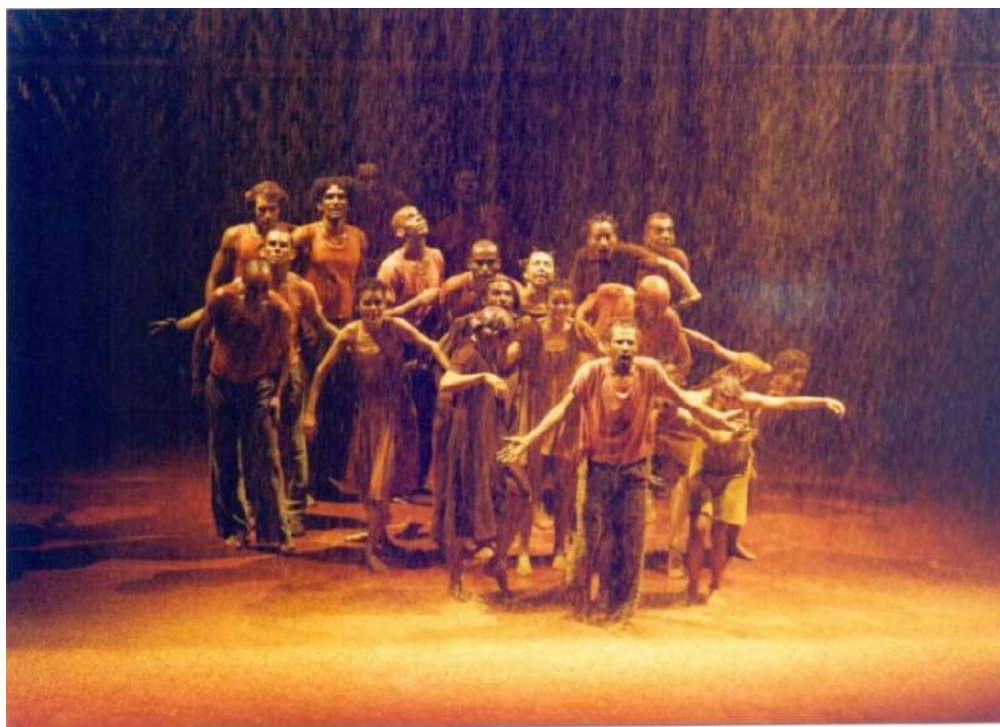


Figura 3: Obra *Entre o Céu e as Serras* – CDPA. Fotografia de Sérgio Roberto (s/d).
Acervo: CDPA/FCS.

Os desafios da CDPA continuam relacionados à busca pela aproximação entre arte e vida, e, por isso mesmo, por vezes não produz obras palatáveis e de fácil digestão aos olhos do público. Sônia Mota, Diretora Artística que sucede a Direção de Cristina Machado, também compartilha suas experiências artísticas com a CDPA, não deixando que se perca a consciência e sensibilidade artística em relação ao material humano que a Diretora tem em mãos, imprimindo sobre este barro, feito de carne e espírito, sua marca, como as mãos do oleiro (BENJAMIN, 2012). Literalmente, por sua vez, Mota exercita sua dança de resistência ao lidar com as instânci-

as superiores da FCS durante o período de sua Direção Artística (2010-2013), descobrindo ser a burocracia da Instituição infinitamente lenta e complexa. No entanto, a Diretora, ao compartilhar suas vivências com a Companhia, corrobora com o entendimento benjaminiano de experiência, na ação de realizar seu ofício de natureza artesanal. Em seus processos criativos, a Artista trabalha com a memória coletiva construída a partir de lembranças individuais dos Bailarinos, dando contorno ao tempo, à memória e às experiências provenientes destes (Mota, Programa da obra 22 Segredos, 2009).

Mota trata com habilidade e sensibilidade a Companhia, relação própria de quem sabe com quem e com o que se está lidando, ou seja, as questões que envolvem uma companhia que percorreu 40 anos de trajetória artística e, com ela, também sentiu o tempo passar, não em um sentido nostálgico, mas com celebrações de quem muito viveu e vive a Arte da Dança.

Continuidades

Discutiu-se neste artigo o entendimento de que a CDPA desenvolve um potencial de expressão artística em seus movimentos de uma dança continuada, revelando uma sabedoria com o passar do tempo advinda, em boa parte, de procedimentos de acúmulo, prolongamento e desdobramentos de suas experiências, ultrapassando mais de quatro décadas de existência. Movimento gerador de experiências que se transformam em conhecimento. Estado de arte que tem possibilitando a seus artistas a coragem de se expor física e emocionalmente ao tratar de assuntos que abalam ou incomodam a sociedade contemporânea. O caminho de inspiração trilhado pela Companhia tem se pautado em projetos de criação coletiva no processo de formação de um Bailarino Pesquisador, e por isso autor da sua própria dança, em uma trama com a dança do seu grupo. Compreende-se, assim, a capacidade de entrelaçamento da CDPA com as reflexões de Benjamin em seu entendimento de experiência, essencialmente desenvolvidas em seu ensaio O Narrador.

Quebrando paradigmas, o perfil artístico da CDPA constitui-se de uma companhia de vanguarda para o Estado tanto quanto para o padrão comumente adotado pelas demais Companhias Oficiais de dança do país. A Cia distingue-se não só por sua opção estética contemporânea como também pela relação de criação artística compartilhada (tradicionalmente hierárquica em Cia. Oficiais), causando, por vezes, estranhamento de muitos e admiração de poucos, até que esse perfil venha a se tornar familiar pela reorganização da percepção social, vindo a se transformar em códigos reconhecíveis, como ocorre no interior de grandes períodos históricos (LE GOFF, 2003).

Concluindo, pode-se dizer que, embora a CDPA tenha alcançado uma identidade que se diferencia das demais Companhias Oficiais do país, pressupondo uma liberdade artística na criação compartilhada em seus trabalhos coreográficos, a mesma se vê em um constante desafio de permanência e renovação. Isto se faz pela construção de uma trajetória artística pautada no entrelaçamento entre vida e arte no fluxo de experiências transformadas em significado. Esta (experiência), além de tocar a própria CDPA, alcança o público e o atravessa (LARROSA, 2002), consubstanciando sua trajetória artística em movimentos de literalmente abrir espaços no

mover, no sentir, no pensar sobre o significado da expressão humana por meio da Arte da Dança.

Referências

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. A Companhia de Dança Palácio das Artes – Os Primeiros Tempos: Carlos Leite e o Ballet de Minas Gerais (1948-1971). In: _____; MENCARELLI, Fernando Antonio; MALETTA, Ernani de Castro; ANDRADE, Maurilio. **Corpos Artísticos do Palácio das Artes: Trajetória e Movimentos**. Belo Horizonte, 2006. p. 58-115.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-240.

FAZENDA, Maria José. Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações. 2. ed. Lisboa: Colibri; Instituto Politécnico de Lisboa, 2012.

IZQUIERDO, Iván. **Memória**. Porto Alegre: Armed, 2002.

■ 534 LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. I Seminário Internacional de Educação. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão. 5. ed. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2003.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. (Org.) **Walter Benjamin: arte e experiência**. Rio de Janeiro: Nau; Niterói, RJ: EdUFF, 2009.

RODRIGUES, Graziela Estela. **Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação**. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Bahia: EDUFBA, 2005.

Recebido em 03/02/2018 - Aprovado em 13/09/2018.

Como citar:

MEIRELES, T. M. S. Cia. de Dança Palácio das Artes: movimentos de uma dança de resistência. ouvirOUver; Uberlândia, v.14.n.2, p 522-534, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>; DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-19>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

ouvirouver ■ Uberlândia v. 14 n. 2 p. 522-534 jul. | dez. 2018

Sábia dislexia. Magritte entre a similitude e a semelhança

STÉPHANE HUCHET

■ 536

Stéphane Huchet é Professor Titular da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisador do CNPq, Bolsa em Produtividade. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). Pós-doutorado na França (supervisão Prof. Jean-Marc Poinot, Université de Haute-Bretagne, Rennes II, 2008-09). Doutorado em História e Teoria da Arte, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (1990). Mestrado em Artes, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne (1984). Graduação em História da Arte e Arqueologia, Université de Paris IV Paris-Sorbonne (1982) e em História, Université de Haute-Bretagne (1981). Publicou os seguintes livros: *Fragmentos de uma Teoria da Arte*, (Stéphane Huchet, org.) São Paulo: Edusp, 2012; *Intenções Espaciais. A plástica exponencial da arte (1900-2000)*, Belo Horizonte: C/Arte, 2012; *Castaño. Situação da Pintura*, Belo Horizonte: C/Arte, 2006; *Le tableau du monde. Une théorie de l'art des années 1920*, Paris: L'Harmattan, 1999.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil

■ RESUMO

Apresentado no Colóquio Iconologia[s] Leituras (2018), promovido pelo grupo de pesquisa Bureau de Estudos sobre a Imagem e o Tempo da UFMG, este artigo se ocupa das categorias “semelhança” e “similitude” na iconografia magrittiana problematizando, em sua leitura, a teoria da imagem subjacente à poética paradoxal do pintor René Magritte.

■ PALAVRAS-CHAVE

Iconologia; semelhança; René Magritte

■ ABSTRACT

Presented at the Colloquium Iconologia[s] Leituras (2018), promoted by the research group Bureau de Estudos sobre a Imagem e o Tempo - UFMG, Brasil, this article is dedicated to the categories "similarity" and "similitude" in Magrittian iconography, problematizing in its reading, the theory of the image underlying the paradoxical poetics of the painter René Magritte.

■ KEYWORDS

Iconology; resemblance; René Magritte

537 ■

Um colóquio consagrado à “iconologia” estimula o historiador da arte a reler as “velhas” categorias da história da arte. A arte moderna ou contemporânea se mostrou fértil para reinventar-lhes novos usos. No contexto da arte moderna, a categoria de “semelhança” pode também justificar um uso renovado, como mostra um pintor doravante “clássico”, porém ligado ao surrealismo: René Magritte.

Conhecemos sua pintura, seus rebus visuais, as justaposições de realidades heterogêneas, tanto do ponto de vista lógico quanto semiótico: quadros em que as palavras pintadas debaixo de uma fruta não lhe correspondem; quadros em que a definição de um objeto pintado e a identidade do mesmo objeto divergem; telas em que o rosto da mulher que se olha no espelho se reflete numa mancha preta; quadro em que o reflexo não mostra o que deveria representar... Por trás dessa poética paradoxal¹, existe uma teoria da imagem. A iconografia magrittiana evolui entre duas polaridades declaradamente assumidas pelo pintor: a “similitude” e a “semelhança”. Elas mantêm entre si estreitas relações de convergência e divergência. É nas suas conferências, nos seus textos de catálogos, nas suas entrevistas, que Magritte proporciona à palavra “semelhança” uma potente força crítica.

Magritte afirma que confundimos sempre a semelhança e a similitude. No texto de uma conferência feita no dia 11 de dezembro de 1959 na Académie Picard, em Bruxelas, Magritte afirma: “na medida em que duas identidades têm mais ou menos alguma similitude [...] na linguagem familiar [semelhança significa] ser como uma outra coisa.”² Duas coisas que têm alguma identidade em comum parecem ser semelhantes. Ora, elas são apenas similares. Contrastando com a similitude, a semelhança não se reduz ao fato visual e semiótico da similaridade. Ela não é uma informação. Ela é um ato. Magritte declara que a semelhança “é um ato que só pertence ao pensamento.”³ Ela é, como veremos mais adiante, coincidência consigo mesmo. Ela tem um caráter ontológico, e não semiótico. Em soma, não se trata, na semelhança, de algo que “se assemelha a” ou “com” alguma coisa, mas, arriscando um neologismo, de algo que semelha.

Magritte fala muito da similitude, mas não é possível entender seu uso no pensamento do pintor sem remeter a uma outra categoria, baseada, ela, no funcionamento da linguagem. É a partir do mecanismo da “coincidência” linguística que podemos entender a similitude visual.

A coincidência

Num texto publicado em maio de 1954 no catálogo de uma exposição no Palácio de Belas-Artes de Bruxelas, chamado “O pensamento e as imagens”⁴, Magritte defende uma singular teoria do pensamento. Para Magritte, o pensamento mais pobre é aquele que procura coincidir com seus objetos. A “coincidência” remete ao funcionamento habitual da linguagem, a seu funcionamento normativo. A coincidência é a produção e a confirmação, na linguagem, de uma adequação entre a coisa e o espírito, as

¹ Em entrevista com Pierredon (1955), Magritte declara que sua pintura não é um enigma que pede uma solução. Ela cria uma imagem do enigma total e insolúvel do mundo. “Não consiste numa ‘chave’ que um autor obscuro escondeu cuidadosamente afim de tornar sua obra ‘misteriosa’ ou fantástica.” In: MAGRITTE, René. *Écrits complets*. Edição estabelecida e anotada por André Blavier. Paris: Flammarion, 2009, p.409.

² MAGRITTE, René. “La ressemblance”, in: *Écrits complets*, op.cit., p.493.

³ *Ibidem*.

⁴ “La pensée et les images”, in: *Écrits complets*, op.cit., p.374-376

palavras e as coisas. Ela é fiel à tradição filosófica que, desde a Antiguidade, definiu a verdade como *adequatio rei et intellectus* (adequação da coisa e do intelecto). A coincidência exige uma ordem consciente da representação. É esse tipo de mecanismo que Magritte não considera como digno de ser chamado de pensamento.

Por trás da menção recorrente à coincidência, Magritte evidencia um mecanismo quase meta-psíquico presente na vida e na arte. Para tornar o mundo inteligível e habitável, precisamos que a linguagem se ajuste ao real, que ela se acorde com seu objeto, lhe corresponda - a coincidência é uma correspondência. O senso comum declara que um mundo em que a linguagem e a realidade não se ajustariam seria inabitável. Ele seria um mundo de desajustes, de desestabilização constante, de dis-funcionamentos eventualmente enloquecedores. Por que Magritte está interessado na coincidência? Porque ela remete a um certo funcionamento da linguagem e da nossa mente. É isso que, na ordem da imagem, sua pintura trabalha, investe, explora, desloca, subverte, reverte. Na ordem da mimesis, as tensões semióticas entre elementos iconográficos tentam perturbar o jogo tradicional da coincidência (jogo sobre o qual a representação clássica fez repousar o essencial de seu sentido). Poderíamos afirmar que Magritte perturba o agenciamento das coincidências, suvertendo um velho princípio da arte clássica, o princípio de verosimilhança (vero-similhança, isto é, etimologicamente, a verdade do similar, do simulado, como também da imaginação). De Alberti, no século XV, até o academismo do século XIX, os ajustes sintáxicos, as correspondências e coincidências entre ordens do saber, a verosimilhança da estória etc., foram princípios norteadores da narrativa pictórica. O princípio de verosimilhança era fundamental na representação e na dramaturgia clássicas. Ele conseguia criar as condições de integração da ideia e do sentimento com a imagem que lhe correspondia, oferecendo ao espectador um universo proporcional a seus recursos mentais e culturais. A coincidência visual e a verosimilhança narrativa ou dramática garantiam a legibilidade da obra, a manifestação e transmissão de sua “mensagem”. Durante milênios, a arte dedicou a maioria de suas imagens a uma vasta exploração das coincidências. Magritte não as despreza, como vamos ver, mas ele quer ir além. Deslocando esse conceito mais lógico de coincidência para o mundo visual, Magritte chama atenção sobre sua dimensão icônica. A imagem da coincidência é agora a “similitude”.

539 ■

A similitude

A pintura de Magritte toma o caminho da similitude, desposa sutilmente o jogo da coincidência entre imagem e referente – todo elemento pintado, num primeiro nível de informação, é o que é, isto é, a nuvem é nuvem, o pássaro é pássaro, o corpo é corpo, o cachimbo é cachimbo, a janela é janela - , mas é apenas um passo para entrar na desorientação. Na pintura de Magritte, bem no momento do tangenciamento com a similitude, a montagem incongruente de tudo o que permanece visualmente identificável faz explodir friamente a coincidência. Em suas imagens, tudo é identificável; entretanto, nada se encaixa numa possível síntese simbólica. Nunca saberemos de que se trata. É uma mimesis plenamente direcionada para a desorientação, uma mimesis da desorientação e uma desorientação da mimesis.

No catálogo da sua exposição na Galerie Rive Droite, em Paris, em fevereiro de 1960, Magritte fala da “imagem de um pensamento que se assemelha ao mundo.”⁵ Mas, como entender o mundo?: como o conjunto dos fenômenos ou dos fatos que ocorrem. “A semelhança só apreende figuras tal como elas aparecem no mundo”⁶, acrescenta Magritte. Essa frase afirma a necessidade de jogar com as similitudes: trata-se bem de “se submeter à descrição exata do mundo visível”⁷ para garantir, num primeiro momento, a legibilidade da imagem. Magritte não está interessado pela abstração. Ele quer territorializar a experiência espiritual da semelhança dentro de um mundo fiel às aparências figurativas. Magritte é um pintor de feição acadêmica que revoluciona a academia. Introduce, na grande ciência da pintura, um jogo paradoxal e fascinante. Sua poética das (dis)similitudes, como ironia, não contesta, portanto, a necessidade de se manter fiel à ciência tradicional da pintura, como ciência das similitudes. A pintura de Magritte apresenta ainda espelhos, corpos, chapéus, ternos, casas, chaminés, quartos, janelas, plantas, flores, rochas, nuvens, noites, luz e sol etc. Magritte escreve em 1958:

É bem o mundo ‘habitual’ que as coincidências afirmam: elas garantem que as reconhecemos mais nitidamente. Em vez de se surpreender com a existência supérflua de um outro mundo, o que não devemos perder de vista é o nosso único mundo, em que as coincidências nos surpreendem.⁸

Para surgir, a futura semelhança precisa de uma iconografia paradoxal que possa gerar um choque semiótico através de um uso sistemático de signos identificáveis por todos. Magritte insiste – e nós com ele: “de um lado: semelhança só pertence ao pensamento, e, de outro lado: uma imagem pintada só tem similitudes possíveis com aspectos do mundo visível.”⁹ Está dito. Trata-se de um grande “Sim”, paradoxal, um “sim” ao mundo, mas num uso estratégico que abre a caixa de Pandora do estranhamento: o “dis” que vem perturbar a similitude, dis-similitude. Poderíamos dizer, pensando no modelo da retórica antiga - que inspirou os primeiros momentos da teoria renascentista da arte -, que a pintura de Magritte nos apresenta letras (a é a, b é b, c é c) ou ainda palavras. Porém, a frase da imagem soa, ela, incongruente, divergente: ela desmembra o enunciado. É um jogo frio de desmembramento dia-bólico, na verdade, mas que passa por uma fidelidade icônica total, num primeiro nível de leitura, à recognoscibilidade dos objetos. É uma sábia dislexia. Férias de Hegel, mesmo.

A dis-similitude é uma estratégia fina, uma ironia com verniz, sem desvios nem excessos, uma iconografia perfeitamente controlada, sem derrame de expressão emocional, sem saltos gritantes no pulsional, mas, ao mesmo tempo, a imagem magrittiana parece ser totalmente sintoma. O sintoma não é algum traço solto e desatado de alguma raiz intencional do pintor¹⁰: ele é toda a imagem. Se tiver alguma loucura, ela passaria por uma espécie de irônico afeto de frieza. Espécie de suspensão cegante. Suas telas dizem: uso as mesmas palavras que vocês, mas

⁵ “L’art de peindre...”, in: *Écrits complets*, op.cit., p.510.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ “Nature et mystère”, in: *Écrits complets*, op.cit., p.467.

⁹ “La ressemblance”, in: *Écrits complets*, op.cit., p.494.

¹⁰ Didi-Huberman reparava em pinceladas e manchas de pinturas do Angelico ou de Vermeer sintomas pictóricos, fendas pelas quais a pintura gritava, solta, sua autonomia a-semântica. Diante da imagem. São Paulo: Ed34, 2013.

não digo nada do que vocês esperam. Enuncio coisas incompreensíveis... A pergunta que se apresenta agora é: como se passa da informação visual, do tensionamento dos signos (a dis-similitude) ao ato do pensamento que a semelhança é?

A semelhança

Tal é a lógica: o “sim” a nosso único mundo visa integrar as identidades descritas num mecanismo que revele sua proveniência na “ordem do mistério”¹¹. A perturbação das similitudes possibilita que o mistério da semelhança inobjetiva passe, e perpassa a imagem. Como diz Magritte, trata-se ainda de “estender cores sobre uma superfície [mas] de tal maneira que seu aspecto efetivo [grifo nosso] se afaste e deixe aparecer uma imagem da semelhança.”¹² A similitude, perturbada, acaba por se apagar para deixar transparecer a semelhança que ela mascarava... A pintura magrittiana faz seus signos brilharem numa luz que se auto-apaga para se redimir (se suprimir-conservar) e promover a imagem como medium de uma experiência espiritual e imaterial. Na similitude, trata-se de uma “ordem na qual o familiar e o estranho são restituídos ao mistério.”¹³ A restituição estranha do familiar ao mistério cria as condições para a aparição da semelhança. Aparição, uma palavra da tradição fenomenológica, tanto hegeliana quanto husserliana (Scheinen. Erscheinen): brilhar, aparecer numa certa luz, certa luminiscência. Se a restituição ao mistério é uma condição para retirar as similitudes de sua subserviência semiótica, liberando nelas uma potência de transfiguração – a semelhança -, podemos considerar que Magritte não podia inventar universo mais adequado... Mas, como a semelhança aparece ou surge? Magritte nos dá a chave da resposta quando ele diferencia duas perguntas. Vejamos.

Para Magritte, a pergunta certa sobre suas pinturas não deve ser: “o que representa este quadro?”, mas uma pergunta mais complexa, que implica, inclusive, um jogo e uma substituição gramaticais inéditos. A pergunta certa é: “quem representa este quadro?”, ou melhor dito, “qual quem representa este quadro?” ou, distorcendo a gramática, “o quem representa este quadro?”, tradução quase impossível do francês que pergunta: “qu’est-ce qui représente le tableau?” e não “qu’est-ce que représente le tableau?”, que é a pergunta normal. A diferença entre “que” e “qui”, entre “(o) quê” e “(o) quem?” é a diferença que existe entre a alusão a um objeto representado e a alusão a um sujeito cuja percepção é, deveras, uma construção da imagem pintada e não mais uma assimilação de uma informação iconográfica. A declaração de Magritte é singular. Ele declara em 1958:

Aquele que olha representa o quadro. Suas ideias e seus sentimentos representam o quadro. [...] É a partir de uma imagem pintada que ideias ou sentimentos podem aparecer e encontrar esta imagem. Uma imagem pintada não representa ideias ou sentimentos, mas ideias e sentimentos podem representar uma imagem pintada.¹⁴

¹¹ “L’art de peindre...”, in: MAGRITTE, René. *Écrits complets*, op.cit., p.510.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ “René Magritte met l’image au point”, in: MAGRITTE, René. *Écrits complets*, op.cit., p.462

Existe, na pessoa do observador, quem representa o quadro. “É aquele que olha o quadro que(m) representa o que ele vê.”¹⁵ A imagem adquire consistência e espessura naquele que a olha. É um ponto fundamental para entender a lógica que sustenta a teoria da semelhança de Magritte. Entretanto, o raciocínio vai mais longe. Magritte apresenta uma teoria surpreendente. Na conferência do ano 1959 na Académie Picard, ele propõe sua definição da semelhança como processo de conhecimento. “Ressembler” (semelhar)¹⁶

pertence ao pensamento. [...] é tornar-se a coisa que se leva consigo. Só o pensamento pode se tornar a coisa que ele toma consigo. Essa coisa se chama conhecimento. O nascimento do pensamento é o pensamento que se constitui ao tomar consigo um conhecimento, isto é, tornando-se conhecimento imediato.¹⁷

Magritte tinha um interesse evidente na filosofia. Menciona e alude inúmeras vezes a Hegel, Bergson, Merleau-Ponty, Heidegger, que ele tinha, inclusive, pensado convidar, em 1954, para responder a um questionário. Leu também Michel Foucault. Numa carta datada do dia 23 de maio de 1966, na época em que Magritte lê As palavras e as coisas, recém publicado, o pintor resume sua posição:

as ‘coisas’ não têm entre elas semelhança, elas têm ou não similitudes. Pertence tão somente ao pensamento ser semelhante [o que eu traduzo por semelhar]. Ele semelha [em vez de “parece”] com o ser que ele vê, escuta ou conhece, ele se torna o que o mundo lhe oferece. Ele é tão invisível quanto o prazer ou a pena.¹⁸

Semelhança significa auto-construção do pensamento através daquilo que

¹⁶ Como escreveu o filósofo Pierre Boutang na sua densa Ontologia do segredo, publicada em 1972 (Paris: PUF. Col. Quadrige, 1995), “s’il existe de l’image qui ressemble, c’est donc qu’il y a de la ressemblance” (se existe imagem que parece com [que (se) assemelha (a)], existe, portanto, semelhança). A semelhança não é a repetição. A repetição, ela, reenvia a uma aparência-referência separada. A semelhança não segue a ideia de reprodução. A semelhança é de essência, e não de aparência. Segundo Boutang, a fórmula verbal que diz: “il semble que” (“parece que”) seria, inclusive, o sintoma de um enfraquecimento linguístico da verdadeira semelhança que nunca “parece com”. A semelhança não cria similitudes com alguma coisa. A semelhança é. Ela não atesta algum parentesco provável entre uma coisa e outra. Dizer “parece que”, é afirmar alguma margem de incerteza e distância. A semelhança, por sua vez, funciona numa espécie de área impessoal que lembra a função do ele (o “il”) em Blanchot, ou algum incorporal, de tipo deleuziano. Para retomar o exemplo proposto por Gilles Deleuze na “2a série...” da Lógica do sentido, em que faz eco ao denso estudo de Émile Bréhier sobre o incorpóreo no estoicismo, quando a árvore verdeja, o processo do verdejar não remete a uma instância mensurável ou ponderável. O verdejar remete a um processo-ocorrência que é um mecanismo metamórfico da árvore que verdeja imperceptível e gradativamente, sem possibilidade de medição e pausas calculáveis e identificáveis no processo do verdejar. Assim, quando chove, o que chove? A chuva? A chuva chove? Não. Qual é o artigo ou o sujeito de “chove”? Alguma instância neutra, distribuída em toda a intensidade do processo, é o agente do processo. Estou lembrando essa dimensão filosófica da semelhança para justificar que criemos um neologismo, que seria “semelhar”, para diferenciar do “assemelhar-se”. Na Antiguidade, existia, assim, a palavra “cosmear”, fazer-cosmos, quando, através de sua beleza e de sua segunda pele “cosmética”, a mulher grega encarnava uma participação cósmica à harmonia do universo. A mulher “cosmeava”, e só ela. O “cosmear” da mulher era a participação ontológica dela à Natureza. “Semelhar” seria, no meu ver, uma forma de participação ontológica possivelmente propiciada pelas imagens, se seguirmos Magritte

¹⁷ “La ressemblance”, in: MAGRITTE, René. Écrits complets, op.cit., p.493.

¹⁸ LMAGRITTE, René. Écrits complets, op.cit., p.639. Interessa ver como a semelhança tem o mesmo teor de invisibilidade que a pena ou o prazer, que constituem, sabemos, duas polaridades da experiência estética privilegiadas pela Estética filosófica na sua fase inicial, no século XVIII.

se conhece, isto é, aquilo em que o pensamento se trans-muta imediatamente. Na experiência da semelhança, nos tornamos a coisa que levamos conosco, em nosso interior mais íntimo. A imagem é matriz dessa trans-mutação. É a imagem que transforma o que vejo em meu pensamento e é a imagem que permite que minhas ideias e que meus sentimentos se transformem, reciprocamente, em imagem de pensamento, do meu pensamento. (Trata-se de algo em conformidade com a definição mais tradicional e etimológica do conhecimento: nascer com; (re)nascer com aquilo em que me trans-formo; incorporar o que conheço ou incorporar-me àquilo que conheço. A semelhança decorre da integração espaço-temporal i-mediata entre pensamento e conhecimento.)

Visão de pensamento

Não diz respeito à percepção, mas a alguma coisa que eu chamaria de visão de pensamento. Na frente de *La condition humaine* ou de *L'image parfaite*, eu vejo meu pensamento e meu pensamento pensa sua visão; vejo minha visão e penso meu pensamento. Chiasma simbólico. A distância tradicional entre imagem e olhar é transposta. O apagamento da distância inerente a toda representação define a semelhança-pensamento como advir integral naquilo que é visto. Ou meu devir integral naquilo que vejo. O que Magritte chama de pensamento ocorre quando a semelhança supera as distâncias físicas e semióticas que impediam ainda uma integração total entre o espírito e a imagem. Magritte é claro quando ele fala de sua pintura:

Diante dessas imagens que mostram tudo o que elas são, em que nada é escondido, o pensamento é responsável daquilo que ele pensa, conquanto não se furte recorrendo a uma "interpretação alegórica", isto é, ao hábito de propriamente não ver nada.¹⁹

Quando a distância entre imagem e olhar é diluída por um mecanismo de integração mútua, o sujeito não está mais situado no mundo da percepção, mas da visão de uma "quidditas" espiritual. Magritte já afirmava em 1954:

Pensar numa imagem significa Ver uma imagem. O quadro representa uma imagem sensível ao sentido da visão. O sentido da visão registra a imagem apresentada pelo quadro sem Ver, ao avesso, conforme as leis da óptica e como uma câmara fotográfica. No pensamento, essa imagem se torna uma imagem moral, isto é, uma imagem tendo um valor espiritual.²⁰

Magritte, aqui, recicla uma noção que costumamos associar ao romantismo: a inspiração ("uma ideia magnífica que aparece de repente no pensamento. [...] a descoberta fortuita de um possível que convem a um modo de pensar"²¹). A arte

¹⁹ "La pensée et les images", in: *Écrits complets*, op.cit., p.380.

²⁰ *Ibidem*. p.374.

²¹ *Ibidem*. 'L'art de peindre...', in: *Écrits complets*, op.cit., p.513

que visa a semelhança movimenta uma inspiração. Magritte a define como “o evento em que o pensamento [é] a própria semelhança”²², o que eu definiria como uma mimesis radical, que devolve todo o processo perceptivo a uma instância mais imponderável que tento definir através da fórmula: sou o que vejo, vejo o que sou. “O espectador deve ver essas imagens em plena Liberdade, ver o que elas são: elas são SEU pensamento do Sentido”, afirma Magritte no texto do catálogo da exposição em La Louvière, em março de 1954.

A iconicidade da imagem magrittiana, parece sempre suspender o tempo, apresentar um tempo suspenso, eternizar o estar-aí, congelando as paixões. A evidência eterna, A condição humana, A imagem perfeita, são títulos lentos, graves, na demora do ser, no cerne do ser, A reprodução proibida, O império das luzes, A máscara vazia, O falso espelho, A traição das imagens. São títulos que programam um lento pensar... Ao mesmo tempo, a iconicidade magrittiana inverte o lento para lançar mão de uma estética do surgimento súbito e indomável de um clarão interior. Títulos reflexivos, títulos metafísicos... O sentido da imagem magrittiana é indomável porque não se doma o insight ou o flash do pensamento, já que ele não é objeto, mas plena intuição. Insight ou flash que surge, irrompe, projeta seu cintilamento. É a razão que incendeia a razão. Friamente, lentamente, iconicamente, numa ataraxia paradoxal, se isso existir. Magritte é um pintor do oxímoro. E é esse mistério instantâneo, abrupto, simplesmente complexo, esse screen impenetrável que Magritte transforma em condição da presença. Como afirma Magritte, na arte submetida à semelhança, “a inspiração não surge, senão na condição necessária de sua presença”²³. Essa presença é chamada por Magritte de “incondicional”, um “incondicionado” – que o artista deve fazer funcionar e disparar no imaginário. Por pouco, poderíamos definir em termos metafísicos essa imagem que inspira, que faz surgir meu pensamento da visão, como uma graça suplementar que se manifesta para mim e em mim como imagem imanente. É exatamente este momento em que nasço a meu próprio pensamento da imagem, meu próprio pensamento da visão. É precisamente uma experiência da presença, a presença plena a si mesmo, e não mais uma representação.

Para Magritte, transcender as correspondências e coincidências permite que “os objetos representados existam no quadro para todo mundo”... Repito em itálico: que os objetos representados no quadro existam para todo mundo. O que isso significa? Que a impossível decodificação das imagens é uma liberação, uma liberação para o espectador. Este último não precisa mais solicitar uma bagagem cognitiva prévia, já que a imagem magrittiana não almeja satisfazer uma demanda no nível da representação verossímil. A pintura magrittiana, liberando o espectador desse trabalho tradicional, faz com que, de certa maneira, é o espectador que faz o quadro e que cria a semelhança que lhe é própria. Esse processo só pode acontecer na imagem e com a imagem, para que meu pensamento surja como imanência icônico-espiritual. A imagem-semelhança é esse topos singular, icônico-espiritual, em que a “inspiração”, reivindicada por Magritte, se torna respiração. No conhecimento que a imagem faz surgir, encontro minha própria produtividade estética, minha própria produtividade simbólica, minha própria maneira de nascer não só ao quadro, livremente, mas a mim mesmo. Notemos que o “belo” kantiano tinha esse caráter de

²² “La ressemblance”, in: *Écrits complets*, op.cit., p.495.

²³ *Ibidem*.

auto-construção, de, pelo prazer tomado à relação com o objeto, fazer o sujeito experimentar uma forma de auto-edificação que harmoniza as faculdades, que reconcilia algo de mais íntegro e total. Ora, se a pintura magritiana é uma imagem de pensamento, a experiência que dela se tem é construtiva e edificadora: o salto imediato no mistério restitui o espectador ao mistério de sua sensibilidade, de sua vida, não só interior, à sua faculdade de invenção e, de certa maneira, de (re)criação. Tal é a semelhança. Uma maneira de advir à minha própria criatividade espiritual. A inspiração, dessa vez, está do lado do espectador, e não apenas do artista. “A inspiração, escreve Magritte, é um acontecimento não familiar, absolutamente necessário para que o pensamento seja a própria semelhança.”²⁴ A semelhança alça o espectador no nível de uma nova coincidência, de uma nova correspondência. O espectador vê o que as imagens são: seu próprio pensamento do sentido. A poética magritiana do mistério apaga as certezas ou as referências pré-existentes e libera para uma experiência quase absoluta do “Valor”, que Magritte define como “o Sentido” no catálogo da exposição no Palácio de Belas Artes de Bruxelas, em maio de 1954. O espectador faz o quadro porque o transforma naquilo em que se torna quando ele o toma consigo na aventura da visão, mas uma visão inteletiva que se torna presença “do ser”... A visão que semelha cria a verdadeira coincidência, aquela que o espectador inventa para si. Magritte chama isso de “pensamento moral do Impossível”, ou, ainda, “a coisa enquanto tal”²⁵. Seria ela uma esfera?

Magritte, vocês já observaram, pintas muitas formas redondas. Em Esferas, o filósofo Peter Sloterdijk apresenta uma fascinante meditação sobre a nossa condição na primeira esfera da nossa vida, o feto materno. Desde os primeiros momentos intra-uterinos, nossa vida sensorial começa através da escuta da voz maternal que ressoa, fibrilar, nas espessuras do plasma. Aqui, eu ousaria interpretar o não-interpretável: O quarto de escuta, A descoberta do fogo, são, quiçá, a melhor imagem do poder da esfera, câmara acústica em que a música, quando soa e ressoa, vibra. O pensamento-semelhança é a revelação íntima daquilo que a imagem pode veicular, uma potência invisível que queima as aparências para fazê-las vibrar. Quando o som vira chama. Quando a maçã-monumento, fisicamente absurda, revela na sua (dis)similitude o eco interior que agita todo tímpano, no meu ouvido, como também faziam os portais das basílicas que os românicos criaram para ouvir o Apocalipse. Como afirma Magritte num manuscrito, “não há nada a dizer da pintura, senão for para entender o que escutamos.”²⁶

Findemos este artigo com uma citação do parágrafo 95 do Livro do filósofo, de Nietzsche. Afirma ele: “o pensamento nos propicia o conceito de uma forma toda nova da realidade. O homem no mundo poderia realmente se conceber como alguma figura saída de um sonho e que sonha, ao mesmo tempo, com si mesmo.”²⁷

Recebido em 18/10/2018 - Aprovado em 30/10/2018

²⁴ Ibidem.

²⁵ “La pensée et les images”, in: *Écrits complets*, op.cit., p.376.

²⁶ Indicado como manuscrito, in: Ibidem, p.377.

²⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Le livre du philosophe*. Trad., introd. e notas por Angèle k.Marietti. Paris: Aubier-Montaigne, 1969, p.105.

Como citar:

HUCHET, Stéphane. Sábia dislexia. Magritte entre a similitude e a semelhança. *ouvirOUver*; Uberlândia, v.14,n.2, p.536-546 jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>; DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-20>



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Visualidades interrompidas

MICHAL KIRSCHBAUM

■ 548

Michal Kirschbaum é artista visual, pesquisadora e docente. Doutoranda do programa de pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e mestre em Investigação Artística pela Universidade de Amsterdam (UvA). Sua pesquisa se desenvolve nas temáticas e práticas relacionadas à fotografia contemporânea, ao desenho e à fotomontagem, e nas suas relações com questões que surgem a partir de teorias do lugar, do espaço e da paisagem e das respectivas operações espaciais em ação nessas instâncias. É professora no curso de Artes Visuais da UDESC.

Afiliação: Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC) - Florianópolis SC, Brasil

■ RESUMO

Este artigo desenvolve uma linha de reflexão a partir de trabalhos de fotografia que apresentam recortes ou obstruções. O texto desdobra algumas questões que se originaram a partir de procedimentos onde áreas de um referente foram ocultadas de nosso olhar. Tais procedimentos geraram possibilidades teóricas e poéticas principalmente em relação ao sentido de lugar e espaço, atingindo o tema da paisagem e sua representação e contribuindo assim aos debates contemporâneos da Fotografia. O artigo se debruça sobre os trabalhos de Marina Camargo, os quais são analisados através de um foco nas performances e articulações que circundam toda produção visual e a produção do olhar. Uma articulação teórica é posta em ação junto às reflexões de Michel de Certeau, Jacques Derrida, Yve Lomax e Robert Smithson, onde encontra um lugar para pensar a fotografia e alguns processos da própria visualidade humana.

■ PALAVRAS-CHAVE

Fotografia e lugar, operações espaciais, desconstrução.

549 ■

■ ABSTRACT

This article develops a line of reflection from photography works that present cuts or obstructions. The text unfolds some issues that departed from the procedures where areas of a referent were hidden from our gaze. Such procedures generated theoretical and poetical possibilities especially in relation to the sense of place and space, reaching the subject of landscape and its representation and therefore contributing to contemporary debates on Photography. The article focuses on the works of Marina Camargo, which are analyzed with a focus on the performances and articulations that surround all visual production and the production of the gaze. A theoretical articulation is put in action along articulations of Jacques Derrida and Hal Foster where it finds a place to think Photography and some processes of the human gaze.

■ KEYWORDS

Photography and place, spatial operations, deconstruction.

Visualidade interrompidas¹

Essas são questões que não perguntam o que as coisas são mas de que forma elas levantam questões, de fato não perguntam sobre as coisas em si mas sobre a relação sujeito-objeto em contextos temporais e espaciais particulares. Essas podem ser as primeiras questões, se não a primeira questão, que precipitam um novo materialismo que toma os objetos como validos somente para conceder-lhes sua potência de mostrar como eles organizam nossos afetos privados e públicos. (BROWN, 2001, p.18) (tradução nossa)²

Sentido de lugar é uma expressão que parece um tanto ampla. Pode referir-se a uma escala pessoal ou social, de percepção e produção de sentido a partir do estímulo que os lugares provocam em nós e da relação que estabelecemos com eles. De qualquer forma que venha a ser, o sentido que os lugares ganham e as sensações que eles ativam se relacionam diretamente com como nossos corpos percebem. Corpos estes que se afetam a partir de uma arqueologia que consta em nossas camadas sensíveis e que se formam de maneira circunstancial em meio a uma série de elementos participes da construção dessa sensibilidade. Vamos aqui considerar como o principal desses elementos, a representação de locais através da fotografia. Devemos então levar em consideração que essas circunstâncias -também midiáticas- constroem e articulam as possíveis realidades, concretas e sensíveis, que um corpo experimenta em uma dada situação e local, de modo a construir um repertório, espécies de arquivos para conexões sensíveis.³ Através desses “arquivos” estabelecemos diálogos e criamos relações com e a partir das coisas.

Na fotografia descansa um convite para possíveis práticas espaciais. Enquanto objetos documentais, que podem ser compreendidos como um lugar em si mesmo a fotografia nos leva a praticar espacialidades, seja na nossa imaginação seja na possibilidade de nos encaminhar a uma jornada de fato. Michel de Certeau (França, 1925-1986) afirma que o ato de ler é uma forma de produção espacial: “Da mesma forma, o ato da leitura é um espaço produzido pela prática sobre um lugar particular: um texto escrito, por exemplo, um lugar constituído por um sistema de signos” (CERTEAU, 1984, p. 117) (tradução nossa)⁴. A questão que paira sobre a afirmação de Certeau -que reflete sobre o ato da leitura e da criação de espacialidades- pergunta aqui sobre a possibilidade de estender essa compreensão para o

¹ Este artigo tem como fonte a dissertação da autora intitulada Corte Fotográfico (Photographic Cutoff). A dissertação foi defendida em Junho de 2013 para obtenção do título de mestre no programa Artistic Research Master Programme da Universidade de Amsterdam (UvA). A pesquisa contou com a orientação da Dra. Sophie Berrebi e do Dr. Jeroen Boomgaard, como segundo leitor/examinador. O trabalho pode ser acessado em: <http://arno.uva.nl/document/505105>.

² No original: They are questions that ask not whether things are but what work they perform questions, in fact, not about things themselves but about the subject-object relation in particular temporal and spatial contexts. These may be the first questions, if only the first, that precipitate a new materialism that takes objects for granted only in order to grant them their potency to show how they organize our private and public affection. (Bill Brown, 2001, p.18)

³ As percepções e seus desdobramentos em nossas ações não se definem na abordagem aqui proposta como algo predeterminado, como algo fixo pela realidade que já nos é dada. Entretanto não se deve negar que ela se apoia em muitos códigos compartilhados. De acordo com Certeau nós poderíamos pensar essa situação como uma construção de sentenças pessoais dentro de um vocabulário estabelecido.

⁴ No original: “In the same way, an act of reading is the space produced by the practice of a particular place: a written text, i.e., a place constituted by a system of signs.” (CERTEAU, 1984, p. 117)

mundo das imagens e dos lugares. Vamos seguir então e tratar dessa questão.

Direcionaremos nossos olhares para as ações em lugares e as leituras de lugares ao ater-nos às operações espaciais praticadas por outros artistas, onde através de suas poéticas e práticas se fazem visíveis os mecanismos do nosso aparato de percepção, assim como se percebe a potência que existe nas próprias imagens e lugares. Robert Smithson (Nova Jersey, 1938/1973) escreve, em "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan", que "um trabalho de arte poderia estar nas moitas, a ser encontrado" (SMITHSON, 1979, p. 101) (tradução nossa)⁵. Ao longo de seu texto embarcamos na leitura dos lugares, onde Smithson percebe a própria materialidade dos espaços e nesta, os elementos para uma leitura. Ali o artista percebe a arte como situação encontrada, situação-rouve, mas também como situação-proposta, em relação a um mundo que nos afeta e ao qual respondemos.⁶ O mundo nos afeta, nos afeta através de uma recepção/produção que o nosso proprio aparato de montagem aciona. Uma montagem que é física, pois responde à natureza de nossa própria anatomia humana, e ainda outra que compreende um nível cultural, psíquico e social, e que escolhe, recorta, edita e processa os elementos do mundo afim de resultar em algo significativo para nós. Algo que faz dos sentidos das coisas fenômenos um tanto instáveis. Em razão desse entendimento, as performatividades⁷ se apresentam aqui como elementos base na produção de sentidos, nas instâncias de recepção e produção de verdades. Tal escolha determina que o sentido das coisas são colocados em prática por pessoas e situações. Parece assim que qualquer inteligibilidade sobre alguma coisa é movida por reconstruções necessárias, um tipo de atividade que faz possível incluir novos e provisórios sentidos sobre as coisas. Nesta perspectiva, os significados são o tempo todo reestruturados e colocados a trabalhar por pessoas e situações. São colocados a trabalhar através do desdobrar das possibilidades que também habitam as coisas nelas mesmas.

O presente artigo desenvolve reflexões e relações a partir de dois trabalhos de Marina Camargo (Brasil, 1980): "Oblivion", (2010-2014); e "Diagrama", (2013). Estes trabalhos estabelecem um diálogo entre uma fotografia e o lugar ao qual esta se refere, de tal forma que a fotografia se interpõe entre a artista e a coisa em si. O ato artístico na obra apresenta a fotografia não como um objeto que unifica ou conecta

⁵ No original: "an artwork may be in the thicket, to be found" (SMITHSON, 1979, p.101)

⁶ "O estrato da Terra é um museu confuso. Incorporado no seu sedimento há um texto que contém limites e fronteiras que evadem a ordem racional e as estruturas sociais que limitam a arte. A fim de ler as pedras devemos nos tornar conscientes do tempo geológico e das camadas do material prehistórico que está sepultado na crosta terrestre. Quando alguma pessoa escaneia os sites em ruínas da pré-história esse alguém vê uma pilha de mapas destruídos que perturba os nossos limites históricos atuais. Escombros de lógica confronta o espectador assim que ele olha para esses níveis de sedimentação. A moldura abstrata que contém a matéria crua são observadas como algo incompleto, quebrado e destruído." (SMITHSON, 1979, p.110) (tradução nossa)

No original: The strata of the Earth is a jumbled museum. Embedded in the sediment is a text that contains limits and boundaries which evade the rational order, and social structures which confine art. In order to read the rocks we must become conscious of geologic time, and of the layers of prehistoric material that is entombed in the Earth's crust. When one scans the ruined sites of pre-history one sees a heap of wrecked maps that upsets our present historical limits. A rubble of logic confronts the viewer as he looks into the levels of sedimentation. The abstract grids containing the raw matter are observed as something incomplete, broken and shattered (SMITHSON, 1979, p.110)

⁷ Não aprofundarei concepções sobre os estudos de performance mas faz-se necessário apresentar o conceito de performatividade que compreende "a prática de citações que produz ou subverte o discurso e o conhecimento e que ao mesmo tempo habilita e disciplina os sujeitos e as suas performances." (GREGSON and ROSE, 1999, p. 2) (tradução nossa). No original: Specifically, our argument is that performance - what individual subjects do, say, 'act-out' - and performativity - the citational practices which reproduce and/or subvert discourse and which enable and discipline subjects and their performances." (GREGSON and ROSE, 1999, p. 2)

a realidade e seu referente, mas mais bem como um objeto que trabalha como uma interferência em relação ao real.

A manipulação e a interferência na estrutura de uma dada imagem é também um dos eixos centrais deste texto. Diante destes procedimentos é produtivo dialogar com a natureza da fotografia e a sua força documental que, em razão disso, tem um forte vínculo com a apresentação de uma verdade. O tipo de verdade que é aqui de interesse não se localiza na investigação do conteúdo fotográfico, no sentido de dar credibilidade ao seu conteúdo documental. O interesse aqui está focado nas percepções que são formadas a partir dessas imagens, que colonizam uma consciência compartilhada e constroem o nosso entendimento e percepção de mundo, como realidades na virtualidade de nossas percepções⁸ e de nossos afetos. Nos expomos diante de imagens, imagens produtora de ecos – que ecoam no nosso imaginário cultural e na nossa memória coletiva. Em um continuum, esses ecos terminam por materializar novas imagens, eventos, lugares e modos de vida: realidades diárias em um diálogo constante com ecos midiáticos. Este sim seria um exercício de olhar uma fotografia “quando a imagem fotográfica não é mais definida em termos do que representa mas pelo seu poder de afetar e de ser afetada” (LOMAX, 1985, p. 268) (tradução nossa)⁹, de forma a revelar este processo como a produção de uma verdade em si mesma. Assim, podemos também entender o ato fotográfico e a fotografia em sua performatividade, atuante na produção de uma verdade, situação que nos possibilita focar no contexto social e na existência material dessa fotografia e lugar, apontando aos agenciamentos e operações que tomam lugar nas etapas de captação, arquivamento, distribuição, divulgação, articulação e exposição, dentro de uma dada cultura visual.

Jacques Derrida (Argélia, 1930 - França, 2004) desenvolve de forma muito assertiva a questão da produção da verdade em relação ao ato fotográfico ou em relação a qualquer outro ato que “grave” algum referente. O autor indica que a performatividade desse ato aponta ao “problema da referência e da verdade: o problema de uma verdade sendo feita”... “ela produz um ponto de vista em vez de colocar-se dentro de um ou ocupando um” (RICHTER, 2010, p. 5-6). (tradução nossa)¹⁰. Essas imagens que referenciam algo estariam, segundo Derrida, sempre a interceptar o nosso presente como uma presença espectral¹¹ ao qual o autor nos

⁸ A relação estreita entre a realidade virtual e a realidade concreta parece ser mais percebida na atualidade através de redução da disparidade entre operações virtuais e operações reais. Assim, se percebe que estas não operam mais em oposição, mas em cooperação, juntamente com suas tensões. Da mesma forma, a condição das imagens como realidades dentro da cultura social organiza, intensifica, ou ainda enfraquece os acontecimentos da própria realidade social, que correm cada vez com maior velocidade.

⁹ No original: “when photographic image is no longer defined in terms of what it represent but rather by its power to affect and be affected” (LOMAX, 1985, p. 268)

¹⁰ No original: “the problem of reference and truth: the problem of a truth to be made”...it produces the point of view rather than placing itself within one or occupying one” (RICHTER, 2010, p. 5-6)

¹¹ “E eu acredito que desenvolvimentos modernos na tecnologia e nas telecomunicações em vez de diminuir as fantasmagorias assim como qualquer pensamento científico ou técnico abandona a era dos fantasmas, como parte de uma era feudal com suas tecnologias primitivas, como se fosse uma era perinatal...eu acredito que fantasmas fazem parte do futuro e que a tecnologia moderna das imagens como o cinema e as telecomunicações intensificou o poder dos fantasmas e sua habilidade de assombração”. (Transcrição e tradução nossa do discurso de Derrida em Ghost Dance, 1983). No original: “And I believe that modern developments in technology and telecommunication instead of diminishing the realm of ghosts as does any scientific or technical thought is leaving behind the age of ghosts, as part of the feudal age with its somewhat primitive technology as a certain perinatal age . Whereas I believe that ghosts are part of the future. And that the modern technology of images like cinematography and telecommunication enhances the power of ghosts and their ability to haunt us (Transcript of Derrida's speech in Ghost Dance, 1983)

lembra que é de fato essa a essência da Fotografia (RICHTER, 2010), funcionando como um eco que interrompe e cria multiplicidades temporais no presente, interferindo assim na nossa memória e no nosso sensível.

O que ocorre então se parte de uma fotografia, entendida como um instante em repetição infinita, tem seu eco interrompido? A interrupção do visível talvez possa também ser um local de exploração, um lugar a ser habitado no campo da fotografia.

Um foco na opacidade e na materialidade deste objeto midiático, mesmo percebido muitas vezes como transparência, pode nos apresentar as potencialidades deste como um lugar em si que ecoa no tempo. Talvez o retumbar desse eco, emitido pela fotografia, participe das nossas sólidas realidades, o qual se insere como um visitante, convidado ou não, “midiatize” a nossa própria experiência. Assim, esse eco se insere, se reafirma, se altera, a partir de como habitamos o mesmo e como o mesmo nos habita. De repente a imagem ou a câmera se integra em nossa relação com as coisas, lembrando a natureza de uma operação semelhante às nossas formas de operar, o processo humano de percepção¹².

Derrida encontra no próprio processo de fotografar, iniciativas que apontam a praticas de desconstrução¹³. No desconstruir se encarna, se incorpora ou se reincorpora algo, se sacode o sentido das coisas de modo a trazer uma nova potencia, um novo sentido. Olhar a potencialidade das imagens e percebê-las como resultado de uma pratica e produção de uma realidade –verdade- que se apresenta. Então desviar um pouco o foco da representação contida neste objeto para nos atentarmos às ações, e à forma como estas habitam o objeto da representação: apontando assim a sua exterioridade e ambientação, assim como a seus palcos, atores e agenciamentos.¹⁴

¹² “Não podemos mais opor percepção e técnica; não existe percepção antes da possibilidade da iteratividade protética; e esta mera possibilidade marca, em anterioridade, ambas a percepção e a fenomenologia da percepção. Na percepção já há operações de seleção, exposição de tempo, filtragem, desenvolvimento; o aparelho psíquico funciona também como, ou da mesma forma que, um aparato de inscrição e de arquivamento fotográfico.” (RICHTER, 2010, p. 15) (tradução nossa). No original: “We can no longer oppose perception and technics; there is no perception before the possibility of prosthetic iterability; and this mere possibility marks, in advance, both perception and the phenomenology of perception. In perception there are already operations of selection, of exposure time, of filtering, of development; the psychic apparatus functions also like, or as, an apparatus of inscription and of the photographic archive.” (RICHTER, 2010, p. 15)

¹³ Sobre a ação de desconstrução, Derrida coloca que “O gesto invoca tomar algo para fora da lógica de seu próprio plano de arquitetura e então expor suas tensões internas, que tanto a permite ser como é assim como lhe causa uma sacudida em sua própria estrutura”. (RICHTER, 2010, p. X) (tradução nossa). No original: The gesture invokes taking something apart in a way that heeds the logic of its own architectural plan and thereby exposes the internal tensions that both enable and vex it. (RICHTER, 2010, p. X)

¹⁴ Este estudo apresentou pontos de convergência entre os trabalhos aqui analisados com a questão da presença da Arte Minimalista e consequentemente com a presença em relação a qualquer objeto, levando-nos a pensar na condição relacional que existe entre objetos e sujeitos. É então nessa relação, entre sujeitos e objetos, ambos sendo ativos e passivos, como ativadores mas também como receptores de estímulo e projeções, que ocorre a desestabilização de qualquer aparente estabilidade. A dualidade sujeito-objeto é algo que o minimalismo tenta superar na experiência fenomenológica (Foster, 1996) colocando o foco na própria experiência. Assim, o meio, além de ser somente uma coisa ou tecnologia em relação, carregador de mensagens, também começa a ser percebido através de suas operações, que lhe dão existência. É no meio e no entre que a significância do trabalho começa a tomar lugar, situação que é explorada em muitos objetos minimalistas: algo que toma forma nas possibilidades e realidades dentro de uma pratica espacial, seja do autor ou do espectador.

Há uma fratura. Eu não posso mais negligenciar a superfície fotográfica. Eu me torno consciente que o processo fotográfico se apresenta entre, que ele intervém, que ele se posiciona no meio. No meio... o medium... o significante... o modo... a mediação. Eu me torno consciente que a janela enquadra, constrói, a vista vista. Tranquilamente eu me pergunto: como um espectador eu também sou enquadrada? (LOMAX, 1985, p. 265) (tradução nossa)¹⁵

“Uma coisa dificilmente pode funcionar como uma janela”¹⁶ Talvez tentar vê-la em sua opacidade, considerando a imagem como uma coisa em si, seria vê-la imersa em sua coisificação, como Brown coloca, quebrando assim essa transparência que constantemente é requisitada de uma imagem. Se essa coisa, digamos a fotografia, se torna eventualmente opaca e disfuncional talvez assim ela revele melhor a prática e recepção fotográfica, e coloque talvez em evidência a performatividade presente na produção de um olhar, na sua distribuição e na ativação sensível na recepção de quem vê.

É apelativo, ao meu ver, que os procedimentos de Marina Camargo toma o imaginário de uma topografia tão presente na cultura moderna e contemporânea. Os Alpes Suíços podem ser algo muito presente para a população que vive perto desse lugar fenomenal, mas também é muito ativa como uma imagem de exportação que circula em escala global. Convenhamos, que mesmo em regiões tropicais e subtropicais são adotadas a arquitetura alpina, o design alpino, a gastronomia desses lugares e suas modas de vestuário. Essa celebração especulativa da paisagem e da produção do sublime inventa e reforça uma identidade, desempenha um papel importante no mercado mundial turístico –e traz, muitas vezes, uma imagem patriótica- que cuidadosamente enquadra para distribuição o que é dado a ver. Tanta prática romântica não estaria separada de idealizações e de ideologias.

■ 554

¹⁵ “No original: “There is a fracture. I can no longer overlook the photographic surface. I become aware that the photographic process comes in between, that it intervenes, that it stands in the middle. In the middle... the mediate... the medium... the signifier... the means... mediation. I become aware that the window, as it were, frames, constructs, the view seen. Quietly I ask myself: as the spectator am I also framed?” (LOMAX, 1985, p. 265)

¹⁶ “Na novela de Byatt, a interrupção do hábito de olhar através da janela como transparências permite ao protagonista ver a própria janela em sua opacidade”... “porque existe um discurso que não permite usá-las como fatos. Uma coisa, em contraste, dificilmente pode funcionar como uma janela. Começamos a confrontar o sentido de coisa dos objetos quando eles deixam de funcionar para nós: quando a broca estraga, quando o carro quebra, quando a janela fica suja, quando os seus fluxos dentro dos circuitos de produção e distribuição, consumo e exibição, tenham sido cortados, mesmo que momentaneamente. A história dos objetos se colocando como coisas é então a história de uma relação mudada sobre os sujeitos humanos e então a história de como as coisas realmente nomeiam menos um objeto do que uma relação particular de sujeito-objeto.” (BROWN, 2001, p.4) (tradução nossa). No original: “In Byatt’s novel, the interruption of the habit of looking through windows as transparencies enables the protagonist to look at a window itself in its opacity”... “because there is a discourse of objectivity that allows us to use them as facts. A thing, in contrast, can hardly function as a window. We begin to confront the thingness of objects when they stop working for us: when the drill breaks, when the car stalls, when the windows get filthy, when their flow within the circuits of production and distribution, consumption and exhibition, has been arrested, however momentarily. The story of objects asserting themselves as things, then, is the story of a changed relation to the human subject and thus the story of how the thing really names less an object than a particular subject-object relation.”

Estou eu a dizer que a ideologia é uma linha no meio que enquadra ou narra o mundo de forma que este é visto somente de uma maneira particular? Será a ideologia algo relacionado com a aparência de uma superfície? Estou eu a assumir que a verdade real descansa essencialmente fora do quadro da ideologia, para além de sua frente? (LOMAX, 1985, p. 266) (tradução nossa)¹⁷

"Oblivion" é uma série de postais dos Alpes (que cobrem os Alpes suíços, alemães, italianos, austríacos e franceses) comprados em antiquários. Essas imagens sofreram uma interferência depois da aquisição por Marina Camargo. A artista cobriu os Alpes com um preenchimento preto, de forma que somente pelo perfil dessas montanhas permanece possível reconhecê-las. O procedimento apaga uma imagem previa.

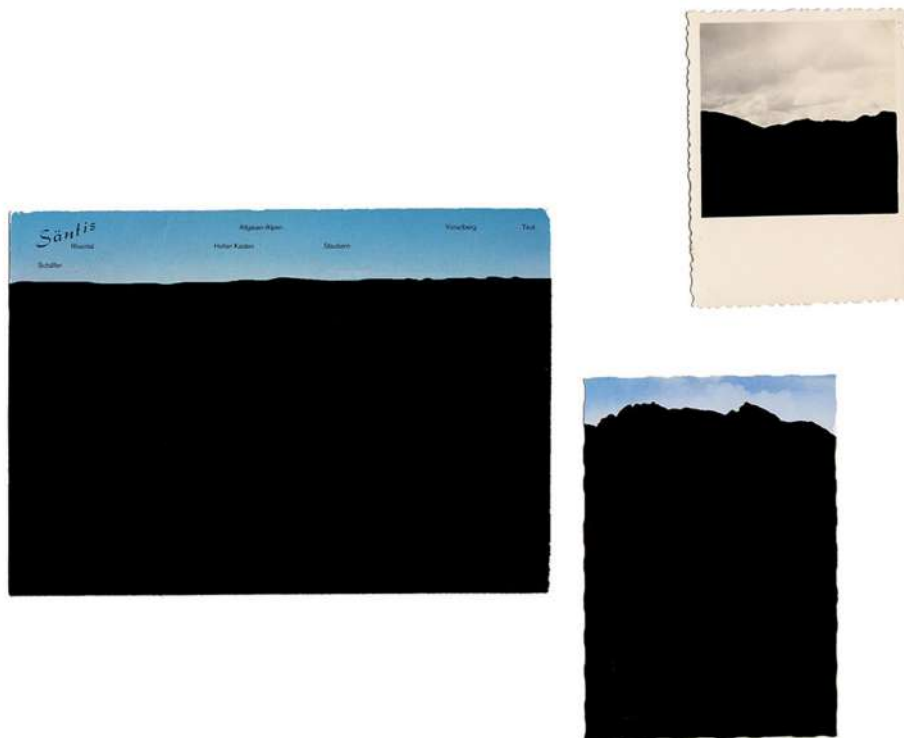


Figura 1. Marina Camargo, Oblivion, postais e fotografias interferidas, dimensões variáveis, 2010-2014. Fotografia de Marina Camargo.

¹⁷ No original: "Am I to say that ideology is a line in the middle which frames or narrates the world so that it is seen only in a particular way? Is ideology to do with surface appearance? Am I to assume that the real truth lies essentially outside of ideology's frame, beyond its front?" (LOMAX, 1985, p. 266)

Se a imagem de lugares, e neste caso uma muito celebrada, é um objeto que intervém nos nossos afetos diários, ali também descansa a possibilidade de intervir de volta, de volta em novos procedimentos espaciais. Talvez nessa reação se encontre a necessidade de apresentar de maneira diferente essa própria representação: intervindo na própria materialidade que de certa forma engrandece e intervém na existência do referente.

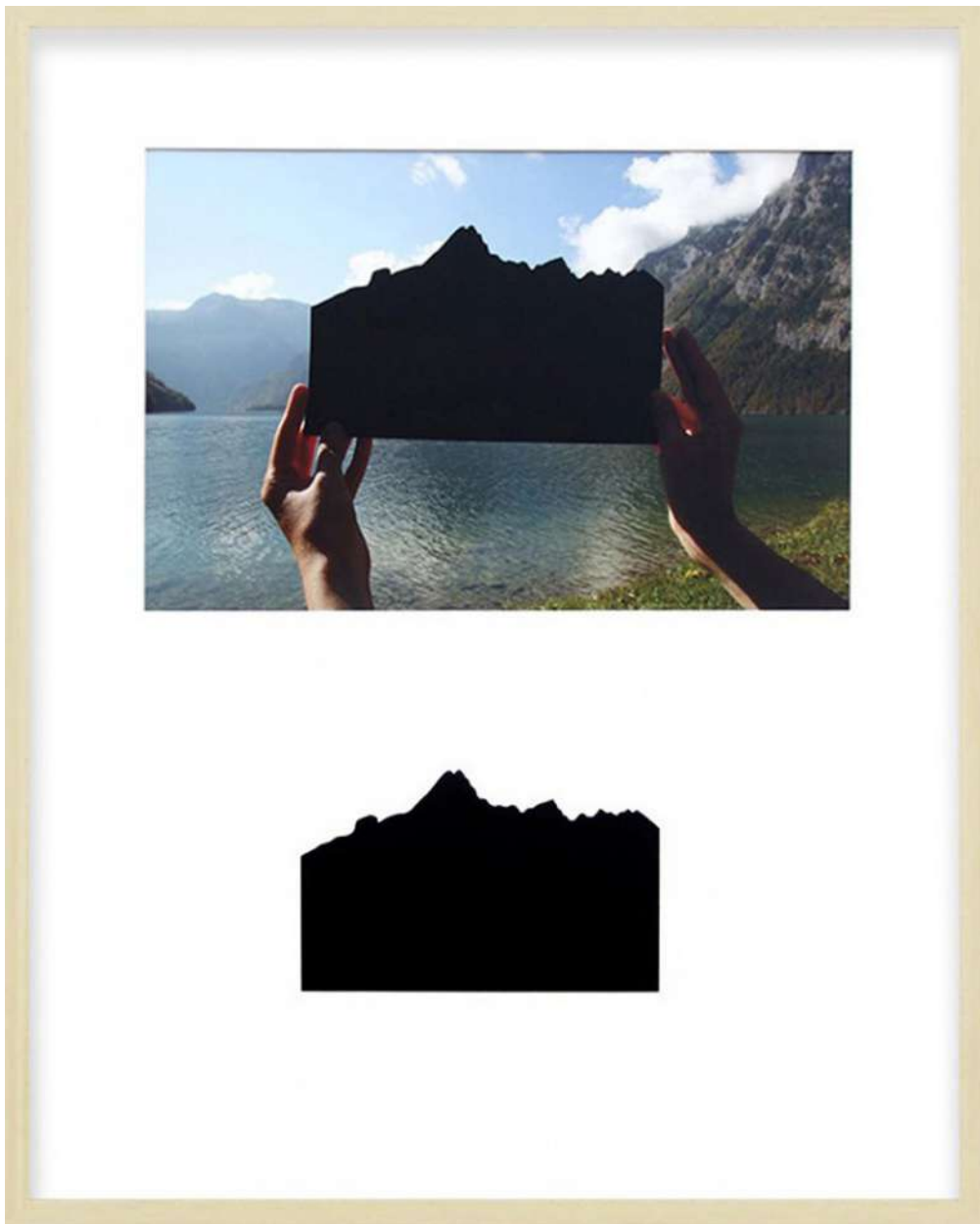
Como colocado por Camargo, apagar essas imagens se configurou como uma obsessão, como um desejo de ver esse referente de outra forma, de forma a intervir “somente sobre a representação desses lugares”, e logo depois ela acrescenta “seria como o gesto de apagamento daquilo que é desejado¹⁸ ver - ou como um exercício inútil entre tentar lembrar e esquecer” (Camargo, 2011).

A partir do recorte do contorno de montanhas uma outra obra se inicia. Ainda trabalhando com a temática dos Alpes e com a silhueta em mãos, a artista coloca a mesma sobre a montanha, na perspectiva da câmara, obstruindo a nossa visão. Um jogo de encaixe e esconde. Neste processo, a posição e a escala da artista, em relação ao lugar, são colocados em evidência, e incorporados dentro de um novo quadro, onde a paisagem é parcialmente encoberta. Temos neste trabalho uma visão mais ampliada em relação ao trabalho anterior. Uma visão que inclusive nos permite ver um corpo, que se mostra e se relaciona com esta paisagem. Há um recuo da moldura do trabalho anterior, ampliando a visão, apresentando um sujeito, e mostrando uma operação que esta sendo performatizada sobre a paisagem. Em "Diagrama", uma fotografia é produzida e exibida em conjunto com o recorte de papel que apresenta a silhueta da montanha. A fotografia, que contém a imagem do papel-contorno, é impressa de forma que o recorte se apresenta no tamanho real: o recorte apresentado abaixo se encontra no mesmo tamanho que na sua reprodução na fotografia e dá à cobertura de papel a mesma importância que tem o seu referente. Como um elemento testemunha desta expedição, este é apresentado como uma ferramenta, produzido numa prática expedicionária, com a finalidade de não mostrar, em vez da finalidade de uma dada ferramenta, que pudesse expandir a esfera de informação ou os detalhes da coisa investigada.

Os procedimentos praticados nestes trabalhos também oferecem um olhar para a natureza da experiência de ser um espectador de objetos fotográficos, a partir de onde parte um sentido confuso de expectativa¹⁹, como uma espécie de ansiedade que parte do encontro com estas imagens e o seu não encontrado referente.

¹⁸ Em relação ao desejo a artista também menciona a palavra Sehnsucht e explica que seu significado indica um tipo de nostalgia de algo inatingível mas que também aponta para um tipo de busca que se relacionaria com um passado. Porém já que seria a busca de algo (de algo que é vago) também se encontraria em um futuro. A artista coloca que poderia de alguma forma ser traduzido como o desejo do desejo, a partir das palavras “Sehnen” como ânsia e “Sucht” como busca ou vício. Se apresentando como uma força destrutiva e auto-destrutiva. (CAMARGO, 2011)

¹⁹ Expectativa tem origem na metade do século XVI (no sentido de ‘ação que protela, espera’): do Latim *expectare* ‘olhar por,’ de *ex-* ‘fora’ + *spectare* ‘ver’; e “Espectador ORIGEM no final do século XVI.: do Francês *spectateur* ou Latim *spectator*, de *spectare* ‘olhar a, observar’.” (New Oxford American Dictionary 3rd edition © 2010 by Oxford University Press, Inc.) Percebo a necessidade de relacionar a palavra expectativa, sensação talvez presente quando estamos na procura de algo ou alguém, na espera pelo que esta por vir, uma situação que pode vir acompanhado de um sentimento ansioso de antecipação, com a palavra espectador, que pode trazer a idéia de um corpo como um receptor e que erroneamente nos faz pensar em um olhar desencarnado. Um ser em expectativa se mostra como um olhar interrompido em relação a um presente.



Marina Camargo, Diagrama, fotografia e recorte de papel, 100 x 80 cm, 2013. Fotografia de Marina Camargo.

Uma relação com o lugar é novamente estabelecida pelas potencialidades do não-visível, de bloquear e de apresentar um objeto suplementar em relação, que em vez de aumentar uma visibilidade, a encobre. Em vez de mostrar, mascara. Bloqueia em tamanha totalidade que a imagem se torna exausta, preenchida, cheia, tão cheia que se torna um apagamento ou então alcança um alívio da exaustão, do que já está exaurido. Talvez haja coisas que devemos esquecer para conseguir ver no-

vamente, criando lacunas para assim podermos habitá-las de outra forma.

Pode ser que ainda exista algum tipo de continuidade²⁰, como um entrelaçamento com o mundo através de nossos olhos, mesmo depois de percebermos todas estas fragmentações, interrupções e repetições, próprias do tipo de olhar que é interceptado por elementos opacos e pelas próprias operações perceptuais que formam o olho midiático. Neste caso, apresentaria a cada momento, uma realidade mais e mais fantasmagórica, nos termos de Derrida. Esta seria uma continuidade descontínua ao longo de suas próprias interrupções. Se a nossa própria percepção é já interrompida por esse imaginário, então o que poderia interromper o próprio fenômeno que interrompe a nossa percepção?

Referências

BROWN, Bill. **Thing Theory** In: *Critical Inquiry* [online]. Vol. 28, No. 1 (Outono, 2001), p. 1-22. The University of Chicago Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1344258> Acesso: 10 set. 2016.

CAMARGO, Marina. **Os Lugares e as Coisas** (ou notas sobre o esquecimento) In: *Revista Urbe # 1* (Abril, 2011). *Cultura Visual Urbana e Contemporaneidade. Cartografias Urbanas*. Disponível em: <http://www.pubblicato.com.br/urbe1/index.html#22/z> Acesso em: 10 set. 2016. p 20-25.

CAMARGO, Marina. **Entre Montanhas e Representações**. (2013) Disponível em: <http://www.marinacamargo.com/?p=397>. Acesso em: 10 set. 2016.

DE CERTEAU, Michel. **The Practice of Everyday Life**. University of California Press, 1988. ISBN: 978-0520271456

DERRIDA, Jacques. Injunctions of Marx. In: **Specters of Marx: the state of debt, the work of mourning, and the New International**. Nova Iorque: Routledge, 1994. ISBN: 0415910455

FOSTER, Hal. **The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century**. EUA: MIT Press, 1996. ISBN: 9780262561075

Ghost Dance. Produção independente. Direção e produção Ken McMullen. EUA, 1984. (100 min): mono., cor, 35 mm.

GREGSON, Nicky; ROSE, Gillian. **Taking Butler Elsewhere: Performativities, Spatialities and Subjectivities** In: *Environment and Planning D: Society and Space*. Vol. 18 (2000), p. 433-452
<https://doi.org/10.1068/d232>

Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1068/d232> Acesso: 10 set. 2016.

²⁰ Stephen Melville descreve satisfatoriamente a trajetória da filosofia da visão de Merleau-Ponty quando ele diz: “A visão é o lugar onde a continuidade com o mundo se esconde, o lugar onde nós confundimos nosso contato por distância, imaginando que ver é um substituto de, em vez de um modo de, toque – e é esta anestesia, nesse estado de não-sentido, no coração da transparência, que exige o nosso reconhecimento e empurra nossas relações com o visual além do reconhecimento” (OLIVER, 2008: 140). (tradução nossa). No original: “Vision is the place where our continuity with the world conceals itself, the place where we mistake our contact for distance, imagining that seeing is a substitute for, rather than a mode of, touching—and it is this anesthesia, this senselessness, at the heart of transparency that demands our acknowledgment and pushes our dealings with the visual beyond recognition” (OLIVER, 2008: 140).

LOMAX, Yve. 'Re-Vision'. In: Campany, D. **Art and Photography**. Pennsylvania: Pahidon Press Limited, 2004. p. 265-268.

OLIVER, Kelly. **Beyond Recognition: Merleau-Ponty and an Ethics of Vision**. In: Intertwinings: **Interdisciplinary Encounters with Merleau-Ponty**. Nova Iorque: State University of New York Press, 2008. p. 131-151.

RICHTER, Gerhard. **Jacques Derrida: Copy, Archive Signature: a conversation on photography**. California: Stanford University Press, 2010. ISBN: 9780804760973

SMITHSON, Robert. 1968. **Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan**. In: Holt, Nancy (Ed). **The Writings of Robert Smithson**. New York University Press, 1979. p. 101.

Recebido em: 16/02/2018 - Aprovado em: 01/08/2018

559 ■

Como citar :

KIRSCHBAUM, M. Visualidades interrompidas. *ouvirOUver*. Uberlândia, v.14,n.2, p.548-559, jul.2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>; DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-21>



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

O diálogo entre a imagem técnica e a imagem tradicional: aplicação e critérios na preservação do patrimônio cultural

LIA SIPAÚBA PROENÇA BRUSADIN

■ 560

Lia Sipaúba Proença Brusadin é doutoranda em Artes na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na linha de pesquisa de Preservação do Patrimônio Cultural. Membro do Grupo de Pesquisa do CNPq Imagem e Preservação (UFMG). Mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na Área de Arte e Tecnologia da Imagem em 2014. Especialista em Cultura e Arte Barroca pelo Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) em 2013. Possui Bacharelado e Licenciatura em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) de Franca em 2008. Técnica em Conservação e Restauro pela Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP) em 2010. Tem conhecimento acadêmico, livros e artigos científicos nas áreas de História Cultural e da Arte; Iconografia e Iconologia; Conservação-Restauração, Escultura Policromada em Madeira e Preservação do Patrimônio Cultural.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte MG, Brasil

■ RESUMO

O diálogo entre as imagens tradicionais, como esculturas, e sua possível interface com as imagens técnicas, digitais e virtuais, são ferramenta e auxílio para trabalhos de conservação-restauração do patrimônio cultural. Este estudo tem como objetivo refletir como a tecnologia digital auxilia na preservação e na sobrevivência de uma obra de arte, posto que sua reprodução ratifica o curso da mesma. A metodologia aplicada foi analisar, a partir de alguns exemplos de esculturas policromadas em madeira, a afinidade entre as imagens tradicionais e as tecnologias atuais, tendo como pressuposto o papel das várias materialidades do que se conserva e restaura. Por meio da reprodução e digitalização nos programas, se eterniza a memória de uma obra e possibilita novas abordagens e experiências.

■ PALAVRAS-CHAVE

Conservação-restauração, patrimônio cultural, imagem técnica, imagem tradicional.

■ ABSTRACT

The dialogue between the traditional images, like sculptures, and its possible interface with the technique images, virtual and digital, are tool and aid to conservation-restoration works of cultural heritage. This study aims to reflect how digital technology helps in the preservation and survival of a work of art, since their reproduction ratifies the course of the same. The methodology applied was to analyze, from some examples of wooden polychrome sculptures, the affinity between the traditional images and current technologies, with the assumption of the role of various materialities of conservation and restores. By means of reproduction and scanning programmes, it immortalizes the memory of a work and enables new approaches and experiences.

561 ■

■ KEYWORDS

Cultural heritage, technique image, traditional image, conservation-restoration.

Introdução

Nos dias atuais, o diálogo entre as imagens técnicas e as imagens tradicionais, se faz por meio de uma interação irrefutável que é cada vez mais necessária. Este artigo tem como objetivo mostrar como a tecnologia digital auxilia na preservação e na sobrevivência de uma obra de arte, visto que sua reprodução reafirma a trajetória da própria obra de arte. Desse modo, analisamos as imagens tradicionais e suas relações com as imagens técnicas através dos preceitos teóricos e experiências práticas da conservação-restauração modernas e contemporâneas.

Nessa perspectiva, o objeto de estudo analisado, foi o acervo de esculturas policromadas em madeira que corresponde à modelos de uma cultura barroca característica do final do século XVIII e inícios do século XIX no Império português. A utilização de imagens sacras para o culto religioso teve como consequência uma mão de obra cada vez mais especializada, com escultores de grande nível técnico de produção estética, tanto nos Reinos quanto no Ultramar. A presença dessa arte nos interiores dos templos justifica-se por sua função ilustrativa e pedagógica, cujas imagens devocionais têm grande valor visual no imaginário iconográfico, devocional e social de uma determinada comunidade em uma dada época.

■ 562

A escultura é a representação artística de uma figura nas três dimensões reais, expressando de forma verdadeira a terceira dimensão por meio do volume. Conforme García Ramos e Arcaute Martínez (2001, p. 65), a escultura policromada se caracteriza por ser recoberta por policromia, que é a camada ou camadas com ou sem preparação, realizada com distintas técnicas pictóricas e decorativas, as quais recobrem total ou parcialmente esculturas ou elementos arquitetônicos e/ou ornamentais; detém a finalidade de proporcionar um acabamento ou efeito decorativo. Assim, a policromia é consubstancial aos objetos e indivisível de sua concepção e imagem, pois é ela quem proporciona um maior realismo às esculturas.

Isto posto, no que toca o diálogo entre as imagens tradicionais e as imagens técnicas, Flusser (2010, p. 19) ressalta que, a diferença entre ambas seria que a primeira é produzida por gesto que abstrai a profundidade da circunstância, o qual se caracteriza por uma ação que vai do concreto rumo ao abstrato; já a tecnoimagem é produzida por gesto que reagrupa pontos para formarem superfícies, ou seja, por um sinal que se dirige do abstrato rumo ao concreto. Dessa forma, o gesto produtor é o que confere significado à imagem, o modelo proposto pelo autor citado, sugere que o significado das imagens tradicionais é o oposto do significado das imagens técnicas.

As imagens técnicas significam programas, a partir disso, Flusser assinala que, esse tipo de imagem são projeções que partem de programas e visam programar os seus receptores. As cenas mostradas pelas imagens técnicas são métodos de como programar a sociedade: “não adianta, para o deciframento das imagens técnicas, analisar tais cenas em função do mundo lá fora [...] As cenas mostradas devem ser analisadas em função do programa a partir do qual foram projetadas” (2010, p. 54). Esse tipo de questionamento exige critérios novos, que não irão agregar juízo de valor, isso decorre do fato do significado das imagens técnicas ser de uma espécie jamais vista antes, anterior à invenção dos aparelhos eletrônicos.

Logo, o presente trabalho tem como foco a relação entre as imagens tradicionais, exemplares da imaginária barroca¹ dos séculos XVIII e XIX, e sua possível interação entre as imagens técnicas, digitais e virtuais, contemporâneas, enquanto ferramenta e auxílio para os trabalhos de conservação-restauração. Assim, tentou-se pensar o patrimônio cultural e a conservação-restauração por meio da afinidade entre as tecnologias clássicas e as tecnologias atuais. Com base na teoria e estudos analisados, questionou-se o papel das várias materialidades do que se restaura.

A matéria da conservação-restauração do patrimônio cultural

A ocupação da conservação-restauração é atuar na preservação material de objetos do passado e possui, como principal intuito, deles serem legados e de usufruto das gerações presentes e futuras. A partir desse viés, tais objetos devem ser respeitados sob o ponto de vista dos seus valores simbólico, histórico, estético, social e pessoal, à medida que representam elementos que estruturam a memória coletiva e individual. Preservar o patrimônio cultural é preservar os testemunhos do passado.

Segundo Choay (2001), cuidar de um o monumento significava resguardar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal e/ou familiar. Era uma forma de combater a angústia da morte e do aniquilamento de tais grupos, pois esse patrimônio rememorava os feitos e a história coletiva ou individual. Dessa maneira, o monumento possuía uma função antropológica sob suas formas de: túmulo, templo, coluna, arco de triunfo, estela, obelisco, totem, dentre outros. A autora afirma que o monumento, patrimônio material e edificado foi presente em todas as sociedades dotadas ou não de escrita, uma espécie de universal da cultura.

A ideia de monumento histórico é uma invenção do ocidente, se difundiu fora do continente europeu, datada da segunda metade do século XIX. Assim, o monumento histórico, ou seja, o patrimônio foi também uma forma didática de ensinar às pessoas as práticas e representações culturais de dada época, e que se modificou com a passagem do tempo, dos hábitos e das transformações econômicas, sociais, tecnológicas e culturais do imaginário social. Por sua vez, a própria concepção de monumento exige uma conservação incondicional e a sua consagração ocorreu no momento em que se institucionalizou a preservação do monumento histórico. A jurisdição de proteção ao patrimônio foi estabelecida e fez da restauração uma disciplina autônoma.

A partir da segunda metade do século XVIII e início do século XIX, a restauração passou a se afastar cada vez mais das ações ditadas por pragmatismos e assumiu aos poucos uma conotação fundamentalmente cultural, baseada em análises sistemáticas, com maior rigor e método, um julgamento alicerçado no conhecimento histórico e em análises formais. Vários fatores contribuíram nesse processo: o advento do Iluminismo, as reações às destruições maciças posteriores à Revolução Francesa, e as transformações geradas pela Revolução Industrial na Grã-Bretanha. Tais vicissitudes, deram origem a uma nova maneira de encarar o legado cultural, que resultaria nos movimentos para a preservação e restauração dos monumentos imóveis e igualmente, se direcionando para os bens móveis, obras de arte como as pinturas e as esculturas.

¹ A temática do presente artigo teve como precedência a dissertação de mestrado da autora. Cf. BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença. Os Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG). 260 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014..

Boito foi um dos principais pensadores da teoria da restauração do século XIX, postulou como fundamento a prioridade do presente em relação ao passado, com isso, legitimava a necessidade da restauração para a salvaguarda material do patrimônio. Para Boito, a restauração se revela como complemento indispensável e necessário da conservação de um monumento para o futuro. Na obra, *Os restauradores* (2002), considera como essencialmente diversa a conservação da restauração. A conservação seria a única coisa a se fazer, além de ser obrigação de todos - sociedade e governos -, ambos teriam que tomar providências precisas para a sobrevivência de um bem. No caso da restauração, era algo distinto, por vezes oposto à conservação, contudo, era uma intervenção que se tornou necessária.

Esse teórico criou sua teoria num período de efervescência cultural e, como outros pensadores da época, apontava o perigo das falsificações geradas pelas restaurações, ainda, preconizava o maior respeito pela matéria original e pelas marcas da passagem do tempo e das várias fases de uma obra arquitetônica. Boito recomendava a distinção da intervenção de restauração e enunciou o princípio geral que permanece basilar no restauro: a mínima intervenção. Insistia na inevitabilidade das conservações periódicas para tentar evitar a restauração, porém, admitiu que o restauro pode ser obrigação para não se abdicar do dever de preservar a memória. A restauração foi, portanto, encarada como um mal necessário.

■ 564

No início do século XX, a restauração passou a ser compreendida como um ato de cultura, foi Brandi³ quem estabeleceu os preceitos do restauro crítico-filosófico ou restauro científico. Ele foi o primeiro pensador a sistematizar o problema da restauração, além de uma teoria geral com princípios operativos e válidos, vinculados à necessidade da restauração das obras de arte. O restauro crítico conformou a ideia de que toda intervenção é um caso em si, não podendo ser classificada em categorias e regras prefixadas. Para Brandi, esse tipo de juízo crítico deveria ser alicerçado na história da arte e estética, dessa maneira, sua teoria se fundamentou mais em um restauro filosófico e filológico que propriamente científico.

De acordo com Brandi: “a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro” (2002, p. 30). Nesse sentido, sob o ponto de vista da instância histórica, é o estado de conservação da obra de arte no momento da restauração que irá condicionar e limitar a ação restauradora. Em relação à instância estética, os limites da ação do restaurador estão postos em função da matéria original da obra e de sua definição na qualidade de obra de arte. Consequentemente, a instância estética determina a condição artística do produto e a instância histórica o define como um produto da atividade humana, realizado em certo tempo e lugar, e que se encontra em deter-

² Camillo Boito (1836 - 1914) foi arquiteto, restaurador, crítico, historiador, professor, teórico e literato. Teve papel importante na transformação da historiografia da arte e na formação de uma nova cultura arquitetônica na Itália. Na restauração, apresentou uma posição moderada e intermediária entre Viollet-le-Duc (linha intervencionista), cujos preceitos seguiu durante muito tempo; e Ruskin (linha anti-intervencionista), sintetizou e elaborou os princípios que se encontram na base da teoria clássica da restauração.

³ Cesare Brandi (1906 - 1988) é um dos principais nomes da restauração de obras de arte. Tinha licenciatura em Direito e História da Arte, também atuou como poeta, escritor, pintor e professor de História da Arte na Universidade de Roma. Foi diretor do Instituto Central de Restauração (ICR) de Roma, por duas décadas, desde sua fundação em 1939 até 1960. Coordenou a restauração de inúmeras obras de arte destruídas nos bombardeios da Segunda Guerra Mundial. Paralelamente, desenvolveu uma teoria da restauração em que delimita pressupostos que serviram de embasamento à prática do restaurador, aliando suas pesquisas teóricas nos campos da estética e da filosofia da arte com as práticas e experiências desenvolvidas no âmbito do ICR.

minado tempo e lugar. A contemporização de ambas as instâncias configura a dialética da restauração.

Para Brandi, é necessário um conhecimento científico da matéria na sua constituição física, sobretudo em relação ao restauro, deve definir a matéria pelo fato de representar contemporaneamente o tempo e o lugar da intervenção de restauro. A matéria é ao mesmo tempo a estrutura e o aspecto da obra de arte, desse modo, uma não deve contradizer a outra. Entretanto, para Brandi, há uma prevalência do aspecto sobre a estrutura, o primeiro seria o estado de “epifania da imagem”, portanto, não se deve alterar o aspecto da matéria.

Em tempos atuais, Muñoz Viñas (2003)⁴, propôs uma teoria contemporânea da restauração, cuja finalidade durante o processo de restauração era de não alterar os significantes de uma obra de arte, considerando seu valor simbólico e historiográfico. As teorias existentes tratavam de objetos físicos e da intervenção na matéria, no caso da teoria contemporânea, buscou manter os códigos visuais, de modo a não alterar a sua mensagem. Assim, o restaurador deveria fazer uma investigação acerca das intenções do artista com os materiais utilizados, saber qual o valor semântico que aquela materialidade carrega e a sua importância simbólica dentro de um contexto social que se faz necessário conservar e restaurar.

Dessa forma, Muñoz Viñas discute como as relações entre as tecnologias científicas e a restauração formam um espaço contínuo em que é possível encontrar proporções e combinações muito distintas. As atividades de restauração envolvem objetos de natureza artística, historiográfica e documental, mas também, sentimental, religiosa e simbólica. Dentre os quais, nem sempre podem ser apreendidos ou qualificados mediante à conhecimentos científicos pois possuem igualmente valores subjetivos. A crítica essencial da teoria contemporânea à restauração científica é que a restauração não é unicamente uma questão material. As obras não são somente evidências materiais/artísticas/documentais, elas têm valores simbólicos, religiosos e culturais, são subjetivas e em absoluto materiais, no entanto, não são objetivas.

Atualmente é inevitável uma conservação informacional que pretende conservar a informação sobre determinado objeto, ou melhor, a informação que foi deliberadamente registrada sobre o mesmo. Esse tipo de conservação é mais estatística ou burocrática que simbólica, considerando que, fotografar, fotocopiar (xerocar), microfilm, escanear um documento, não é o mesmo que conservá-lo ou restaurá-lo. Muñoz Viñas destaca que isso é transpor a informação a outro meio como CDs, duplicar e até reproduzir. Esses mecanismos reavivam a memória a respeito de determinados objetos, por mais que não seja a materialidade dos mesmos. Logo, a restauração se faz para os usuários presentes e futuros dos objetos, para os sujeitos, não para os objetos em si mesmos. A legitimidade da restauração se baseia na subjetividade, a boa restauração é aquela que traz mais satisfação para mais pessoas.

Em virtude disso, o presente estudo pretende mostrar não só como a tec-

⁴ Salvador Muñoz Viñas nasceu em Valência, na Espanha, no ano de 1963. Ele possui graduação em Belas Artes e História da Arte. Trabalhou como conservador na biblioteca da Universidade de Valência e se tornou membro do corpo docente do departamento de conservação da Universidade Politécnica de Valência. Ganhou muitos prêmios e realizou pesquisas sobre conservação na Universidade de Harvard nos EUA. O livro *Teoría contemporánea de la Restauración* foi publicado em 2003.

nologia digital mantém a informação, mas como também reaviva a própria aura do objeto, a qual muitas vezes se torna o sujeito da ação. Nesse sentido, a conservação e a reprodução são necessárias às obras de arte, tanto para a sua divulgação, quanto perpetuação, manutenção e estudo minucioso de suas técnicas e plasticidade. Por sua vez, as imagens técnicas são essenciais para o trabalho multidisciplinar que faz a conservação e a restauração. No entanto, retorna-se a questões preliminares da história da conservação e restauração: “para quê e para quem conservar e restaurar?”. E, ainda, como associar a restituição das técnicas tradicionais às tecnologias digitais atuais, sendo que ambas são uma maneira de manter a memória viva a interface entre o “antigo” e o “novo”.

O diálogo entre imagens técnicas e imagens tradicionais

As esculturas policromadas em madeira são exemplos de imagens tradicionais, elas têm a função de concretizar uma representação abstrata em algo palpável, como por exemplo, a reprodução de santos e santas. Diferentemente das imagens técnicas que, segundo Flusser (2010), são apresentações têm a função de informar, cujo homem tem que aprender para dominar, dado que lida o tempo todo com simulações. As tecno-imagens já não servem para explicar o mundo, são superfícies instáveis, em oposição às imagens tradicionais. Desse modo, as tecno-imagens são programas que possuem a instabilidade como a condição fundadora, sendo apenas superfície em que não há mais nada a ser descoberto. As imagens técnicas são o sentido do próprio mundo são coisas em si. Dentro do mundo das imagens técnicas o que se percebe é o gesto/comportamento em relação a essas imagens.

Mas qual seria o intuito deste trabalho de relacionar a tecnologia digital, as imagens técnicas, com imagens tradicionais, materiais, cheias de valor simbólico, como imaginária sacra colonial? A resposta para tanto está na interdisciplinaridade da conservação-restauração e na necessidade de reprodução para a sobrevivência e conhecimento ainda mais amplo da obra de arte. No sentido de que, não basta somente restaurar a matéria, mas também os valores subjetivos que cada objeto artístico carrega consigo e como sua reprodução auxilia para a pesquisa e outros estudos.

Associando as imagens técnicas à programas e códigos - fatores associados ao mundo da cena e não mais ao da escrita -, uma vez que os aparelhos que produzem essas formas artísticas em ambientes programáveis não explicam, como mencionado anteriormente, eles informam. A distinção entre as imagens tradicionais e as imagens técnicas se encontra na condição que as primeiras, se orientam dentro de um mundo mítico e sagrado, já as imagens técnicas, dão o sentido que é imperativo, em um mundo dependente da tecnologia. Entretanto, há ainda uma outra forma de pensar as imagens técnicas: em função da sua instabilidade, do seu caráter extremo de manipulabilidade, elas não conseguem ser imperativas. Tal aspecto, as difere, igualmente, das imagens tradicionais.

Merleau-Ponty (2003) salienta que, as obras artísticas em ambientes programáveis, causam uma fratura no que se chama de real, são colocadas em lugar nenhum, a partir de uma sensação de movimento, cujo olhar é voltado para como a

coisa está funcionando e não para o que ela mostra, assim o olhar é o que cobre e o que desvela. Nesse sentido, compreende-se que não existe somente uma arte denominada “digital” mas sim, uma arte feita de maneiras diferentes, por meio de programas.

Os ambientes programáveis dispõem-se do racional para tratar do sentir, todavia, no mundo das imagens técnicas, as coisas são e não são e isso se pode relacionar com o próprio caráter da humanidade; a obra se torna arte nesses ambientes programáveis. Por meio dessas interfaces, as superfícies de contato obtêm a interatividade em ambientes programáveis e suas formas artísticas. Couchot (2003) nos estudos sobre a relação entre a arte e a tecnologia e suas possibilidades, afirma que: o mundo das imagens se faz a partir da sua produção, reprodução e sua conservação. É nisso que se estabelece a interação/diálogo entre as imagens técnicas e as imagens tradicionais.

Para tanto, citamos o estudo de Latour e Lowe, intitulado *The migration of aura, or how to explore the original through its facsimiles* (2011), o qual aborda outra maneira de se explorar as obras de arte originais e genuínas, através de seus fac-símiles. Os autores defendem a ideia da aura numa obra de arte poder migrar do original para a sua reprodução, ou melhor, para o fac-símile. Utilizaram como exemplo o fac-símile das Bodas de Canaã de Veronese⁵, criado pela Factum Arte, um workshop em Madrid, que usou as mais inovadoras tecnologias para escanear e reproduzir fielmente o original com sua profundidade, perspectiva e a técnica da oposição entre claro/escuro.

A cópia da Factum Arte se encontra no local original da antiga pintura de Veronese, na cidade de Veneza no convento de San Giorgio, dado que a pintura original está guardada no Museu do Louvre. Tal conjuntura sugere a ideia de que o fac-símile é mais original devido ao ambiente em que se encontra, sendo que o genuíno de Veronese, fica restrito a um ambiente artificial onde as pinturas parecem perdidas. É disso que converte a migração da aura da obra original para o seu fac-símile, devido ao ambiente que ele se encontra.

Benjamin (1994), considera que para o homem moderno a técnica é uma forma de magia e que autenticidade seria o “aqui e agora”. No entanto, em uma reprodução perfeita faltaria o “aqui e o agora” da obra de arte original, isto é, a existência única em que se encontra as modificações que sofreu sua estrutura sua técnica e as relações de propriedade, com as quais, ao longo do tempo esse objeto tenha fruído. Assim, a reprodução dá a possibilidade de acesso, mas desvaloriza o seu “aqui e agora”. Na era da reprodutibilidade técnica, o que se perde é a aura do objeto, a reprodutibilidade emancipa a obra do ritual mágico/religioso e oculto.

Na direção de Latour e Lowe (2011), a habilidade da aura pode ser recobrada a partir da fruição das suas cópias e para isso, depende a heterogeneidade das técnicas usadas nos seus sucessivos segmentos. Os autores acreditam que Benjamin (1994), confundiu a noção de reprodutibilidade técnica com falta de qualidade das técnicas empregadas ao longo da trajetória. Destarte, com o avanço das técnicas, a distância fica pequena entre o original e a cópia e desse modo, a aura hesita aonde deve ficar. A tese dos autores supracitados se pauta na relação cuja aura de determinada obra é paradoxalmente aumentada somente quando mais e melhores

⁵ A pintura original das Bodas de Canaã de Veronese é datada de 1563.

cópias a tornam disponíveis e acessíveis. É apoiado nas cópias que se quer conhecer o original e possuí-lo, a busca do original advém de suas reproduções. Outrossim, o fenômeno que se deve levar em conta é a trajetória da obra de arte de gerar herdeiras, ou melhor, de ser reescrita, essa é a forma de compreender uma obra de arte em sua totalidade.

Toda obra de arte tem sua carreira, sua vida, com isso, os autores pretendem especificar a trajetória ou a carreira de um trabalho de arte e assim, se voltar para a seguinte questão: “É o original ou mera cópia?”. Direcionando então, para outra questão, muito decisiva para a era digital: “É bom ou ruim reproduzir?”. Essas indagações são importantes porque a qualidade, a conservação, a apropriação do original dependem inteiramente da distinção entre a boa e a má reprodução e ainda, se foi utilizada o que há de melhor e mais inovador nas tecnologias atuais. É nesse quesito que entra a interação entre os tratamentos de conservação-restauração e técnicas digitais e como isso leva a um estudo mais aprofundado e cauteloso da imagem tradicional através da imagem técnica.

Algumas das novas tecnologias aplicadas ao estudo da escultura policromada são empregadas na reconstrução virtual das fases históricas da imagem. Essa forma de atuar tem como consequência um tipo de investigação não destrutiva da materialidade da escultura - por não se querer eliminar as policromias -, uma vez que pode ser realizada cruzando os dados obtidos com de outros exames científicos. Estes últimos auxiliam no conhecimento dos materiais e técnicas que compõem as obras tradicionais, tais como: Raios X, Tomografia Computadorizada, Endoscopia, Reflectografia no Infravermelho⁶, etc. Todavia, esse tipo de estudo ainda é de grande complexidade e requer muito tempo de pesquisa e os custos são elevados.

Segundo García Ramos e Arcaute Martínez (2001), as primeiras reconstruções virtuais em 2-D ocorreram no início dos anos 1990, eram de baixa resolução; posteriormente com o avanço de equipamentos mais modernos foi possível realizar trabalhos de melhor qualidade. O procedimento realizado é simples: se inicia por um escaneamento de alta resolução das imagens que são submetidas a transformações mediante a programas de retoque fotográfico (Photoshop), para depois finalmente serem filmadas em filme fotográfico e impressas em papel ou outro tipo de suporte.

Os estudos em imagens em 3-D são ensaios feitos para obter reconstruções virtuais de esculturas policromadas em três dimensões, isso permite realizar apresentações em movimento, animações ou multimídia. É necessário partir de um sólido - um corpo ou uma figura em três dimensões -, do qual posteriormente se aplicam texturas para reproduzir as qualidades e cores dos materiais. Com meios de digitalização mais avançados e adequados é possível obter um resultado melhor no aspecto, ao se realizar delineamentos hipotéticos de restauração das formas tratadas sobre as quais seriam necessárias futuras intervenções.

A partir disso, criar-se uma página na web de acesso a um banco de dados das distintas partes dos modelos, possibilitando uma informação complementar que ajude ao conservador-restaurador decidir quanto aos critérios, processos e procedimentos a serem utilizados. Isso possibilita ao profissional da conservação-restaura-

⁶ Sobre os exames científicos aplicados ao estudo de esculturas policromadas, Cf. GARCÍA RAMOS; ARCAUTE MARTÍNEZ, 2001.

ção se apoiar na catalogação da obra em estudo e na classificação da sua: tecnologia, temática, época, estilo, autor e constituição morfológica. Portanto, esse tipo de estudo tem uma finalidade didática.

Segundo os autores mencionados, as outras utilidades dessas novas tecnologias são que elas podem ser aplicadas para a construção virtual de motivos decorativos das policromias. A reconstrução por meio de computador das policromias supõe frente a outras técnicas de representação gráfica melhoras na obtenção de uma imagem realista e de alta qualidade; facilmente compreensível, sem ter que destruir as policromias estudadas. Ademais, permite o acesso da informação científica a todos, pelo fato de ser uma imagem digital, pode ser utilizada de muitas maneiras: incluí-la em documentos ou publicações; copiá-la; transformá-la; vinculá-la a outras imagens; realizar montagens; usá-la para apresentações científicas e para elaboração de material didático na formação de especialistas; e como meio de divulgação cultural, turística, etc. Contudo, os programas devem ser de acesso à profissionais especializados para que se conheça o tratamento das imagens e não se cometa falsos histórico, para que os resultados obtidos sejam de grande relevância científica.

Do mesmo modo, relacionamos esse tipo de reprodução virtual, com os estudos de Couchot (2003), a respeito da análise da simulação virtual como a adequação de um modelo ao real, fundamentado em uma teoria e uma hipótese de programas de simulação. Ao abordar a realidade virtual, trata da simulação baseada na imagem matriz que são imagens calculadas pelo computador e capazes de interagir com aquele que as cria ou que as olha. Dessa maneira, se instaura uma nova ordem visual, em ruptura às técnicas tradicionais da imagem, ligada a um raciocínio lógico e matemático.

Nessa mesma linha, citar-se-á outros dois exemplos: o primeiro, os projeto de infografia, técnica e conservação do patrimônio escultórico espanhol de González-Alonso Martínez e Sánchez Morcillo (2009) e a pesquisa de mestrado da presente autora, Brusadín (2014), a qual usou desenhos gráficos para o estudo e análise da técnica construtiva de esculturas policromadas em madeira em Minas Gerais.

O projeto de González-Alonso Martínez e Sánchez Morcillo é de caráter experimental, tem como finalidade a digitalização tridimensional e sua aplicação na restauração virtual de esculturas policromadas. São manuseados escâneres 3-D com laser e tecnologias de ponta e câmeras digitais que permitem a criação de imagens estereoscópicas. Por meio desse trabalho, são desenvolvidos novos conceitos e procedimentos de estudo que darão lugar a novas investigações e constatações técnicas. As primeiras experiências realizadas foram em esculturas que apresentavam uma problemática estrutural, cuja falta de partes do suporte original era evidente.

O resultado desse projeto foi a exemplificação de restaurações virtuais de partes inexistentes e a reconstituição de elementos perdidos, por meio da reconstrução virtual, com o objetivo de apresentar a comunidade científica um leque de possibilidades, que permita sua aplicação real e, ainda, a criação de uma base de dados e documentos de determinados recursos escultóricos. Não obstante, o estudo tem suas limitações que estão presentes no processo de digitalização, muitas vezes, dificultado pelo tamanho muito pequeno ou muito grande da peça, ou ainda pelos tipos de materiais usados na fatura das mesmas, ora muito transparentes ora muito escuros e, também, em peças brilhantes, como por exemplo com muito douramento, tipo

de ornamentação característica do período barroco. Tais fatores podem resultar em erros de interpretação dos modelos tanto de geometria quanto de texturas.

A importância da digitalização 3-D aplicada à escultura policromada está em relação à situação das imagens, em razão da sua posição estabelecida virtualmente, da sua aplicabilidade educacional e cultural, além das possibilidades que isso pressupõe. Essa condição proporcionará uma relevância à restauração e uma divulgação e acesso mais amplo a esse tipo de trabalho, ademais de evitar reconstituições mal feitas e possibilitar a manutenção das marcas do tempo na própria peça.

O trabalho de mestrado⁷ desenvolvido pela presente autora teve como propósito a análise iconográfica e a investigação das técnicas e materiais das esculturas da Paixão de Cristo, localizadas nos retábulos laterais da nave e retábulo do consistório da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto (MG). A metodologia aplicada para esse estudo se fundamentou em um levantamento bibliográfico nas áreas de história, arte e iconografia, ao lado de uma pesquisa documental e in loco. Esta última foi respaldada no registro fotográfico e nas análises científicas das imagens dos Cristos da Paixão.

Conseqüentemente, para uma melhor visualização da técnica construtiva das esculturas foi proporcionado o desenho gráfico de cada imagem apoiado na fotografia digital retirada das mesmas. Os desenhos gráficos foram executados pelo programa Photoshop, o qual basicamente cria linhas "mais limpas" adequadas para a impressão, tendo a fotografia digital como referência (Fig. 1 e 2). Essa proposta permite que se observe melhor as características e tecnologias construtivas dessas esculturas. Os desenhos gráficos das formas da talha da madeira das esculturas tiveram grande utilidade didática, dado que facilitaram a visualização dos contornos e composições. Alicerçado a isso, foi organizada uma ficha catalográfica das imagens para a formação de um banco de dados.

■ 570



Figura 1. Imagem tradicional, técnica construtiva, escultura policromada em madeira, Cristo da Paixão, Igreja da Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo, Ouro Preto, MG e Desenho Gráfico. Cf. BRUSADIN, 2014, p. 143.

⁷ A respeito dessa temática Cf. BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença. Os Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG). 260 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014, p. 128 - 211.



Figura 2. Imagem tradicional, detalhe da máscara metálica e crânio de madeira, Cristo da Paixão, Igreja da Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo, Ouro Preto, MG e Desenho Gráfico. Cf. BRUSADIN, 2014, p. 194.

Portanto, toda transformação virtual de uma imagem deverá cumprir uma série de princípios éticos da conservação-restauração, a alteração virtual da imagem deverá ser devidamente justificada e necessária para a compreensão da evolução da obra, além de apontar melhoras frente a outras técnicas de representação. Nesse propósito, a imagem virtual deve ser consequência de um estudo prévio e estar embasada em dados técnico-científicos para não criar falsificações. Tais apresentações ao levantar hipóteses de tratamentos de conservação-restauração devem ser identificadas e transmitir a informação histórica de forma clara - não pode dar lugar a confusões ou interpretações errôneas -, visto que a imagem gráfica ou virtual deve ir acompanhada da imagem real, para que o espectador possa distinguir claramente entre a realidade e a reconstrução. Esses critérios viabilizam o respeito para com as obras de arte realizadas em distintas épocas.

Conclusão

Tanto as reproduções em fac-símiles de uma pintura quanto o desenho gráfico em 2-D e/ou a digitalização tridimensional para a restauração virtual de uma escultura policromada, são maneiras de interação, interatividade e diálogo entre as imagens tradicionais e as imagens técnicas; por mais que sejam de naturezas diferentes. Tais mecanismos complementam os procedimentos e estudos de conservação-restauração.

A proposta que o presente artigo levanta é como essa tecnologia digital

atual auxilia na compreensão de imagens tradicionais, como foi observado nos casos apresentados. Essas novas tecnologias facilitam a leitura da obra e servem como referência para estudos posteriores, são pesquisas voltadas para a conservação do patrimônio cultural com o intuito da sua preservação material, histórica e artística. É uma maneira de se restaurar as várias materialidades do objeto, ou melhor, seus aspectos simbólicos e informacionais, o que se vincula à ideia de simulação proposta por Couchot (2003).

Por fim, a relação entre as imagens técnicas e as imagens tradicionais, em outros termos, entre as tecnologias antigas e as atuais é algo que vem sendo gradativamente incorporado pelas pesquisas em conservação-restauração, deve-se deixar para trás pré-conceitos tanto para o que é do passado quanto para o que é da era digital. O trabalho de conservação-restauração é interdisciplinar e visa o que é de melhor para a sobrevivência de uma obra, seja de um passado próximo ou remoto; porém esse tipo de tarefa se comunica com o presente e o futuro, à medida que faz parte da memória. Através da reprodução e digitalização nos programas se perpetua a recordação de determinada obra e abre espaço para novos estudos, hipóteses e experimentações.

■ 572

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica. Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução: Sérgio Paulo Rounet. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas – V. 1)

BOITO, Camillo. **Os Restauradores.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença. **Os Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG).** 260 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do patrimônio.** São Paulo: Unesp/Estação Liberdade, 2001.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual.** Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade.** São Paulo: Annablume, 2010.

GARCÍA RAMOS, Rosaura; ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio Ruiz de. "La escultura policromada. Criterios de intervención y técnica de estudio". **Revista Arbor**, CLXIX, Jul/ Ago 2001, p. 645 - 647.

GONZÁLES-ALONSO MARTÍNEZ, Enriqueta; SÁNCHEZ MORCILLO, Pedro. "La Digitalización Tridimensional y su aplicación a la restauración virtual de escultura policromada". **Revista Equinoccio**, Universidad Tecnológica Equinoccial, Series Académicas, no 6, 2009, p. 73 - 96.

LATOURE, Bruno; LOWE, Adam. The migration of aura, or how to explore the original through its facsimiles. In: BARTSCHERER, Thomas; COOVER, Roderick (Eds.). **Switching codes; thinking through digital technology in the humanities and the arts**. Chicago: Chicago University Press, 2011, p. 275 - 297.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução José Artur Gianotti; Armando Mora d' Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. **Teoría Contemporánea de la Restauración**. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.

Recebido em 13/06/2017 - Aprovado em 08/10/2018

Como citar:

BRUSADIN, L. S. P. O diálogo entre a imagem técnica e a imagem tradicional: aplicação e critérios na preservação do patrimônio cultural. *ouvirOUver*; Uberlândia, v.14,n.2, p.560-573, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>; DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-22>

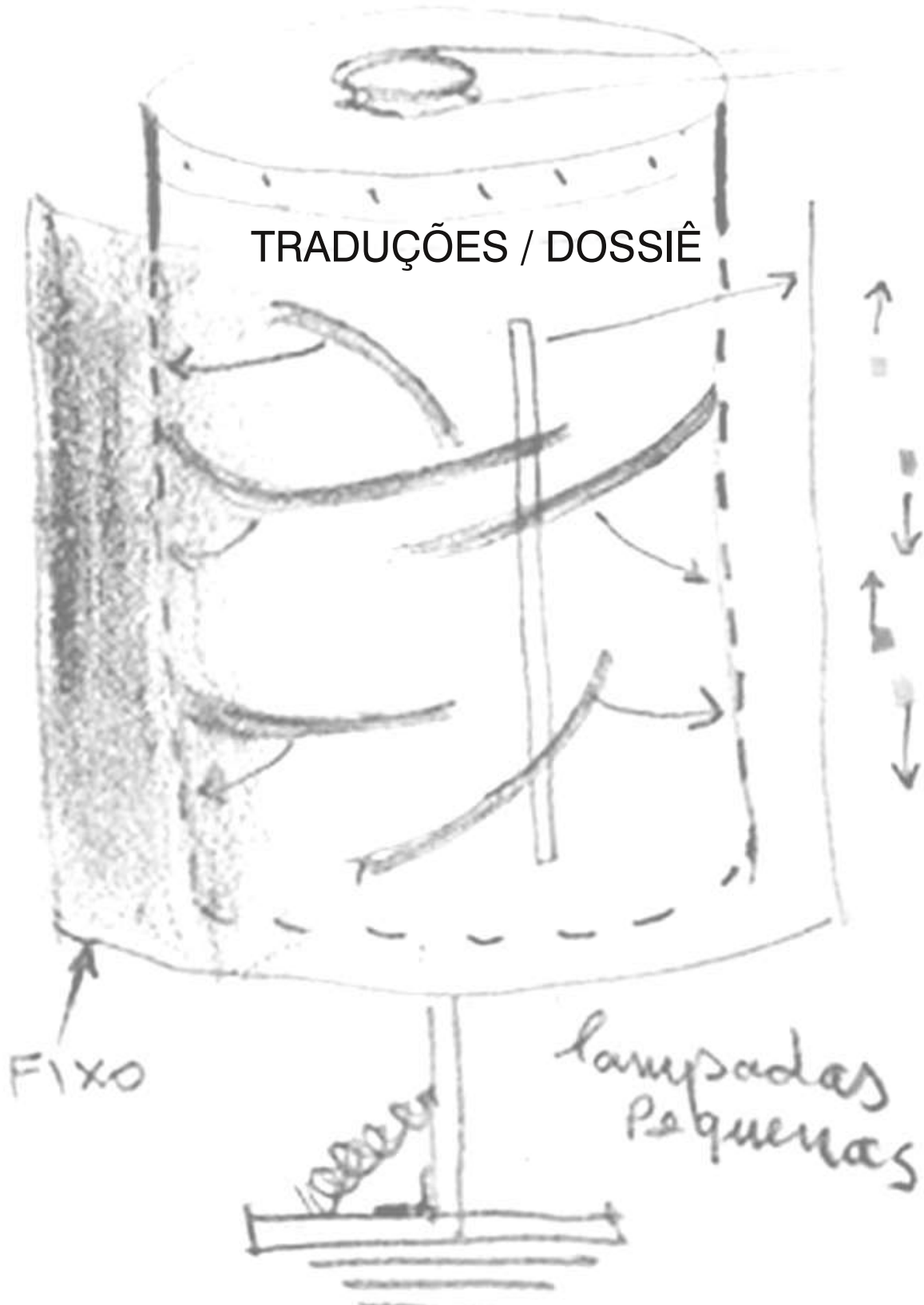
573 ■



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Domingo, 27 de Março de 1949

222 230 / 231 / 232 / 233 / 234



TRADUÇÕES / DOSSIÊ

FIXO

Lampadas Pequenas

IVAN

19.
Alc
Al

Visita ao ateliê de Abraham Palatnik: entrevista de Marjolaine Beuzard com o artista, Rio de Janeiro, abril de 2007

MARJOLAINE BEUZARD

Tradução de NIKOLETA KERINSKA

■ 576

Marjolaine Beuzard est docteur en histoire de l'art moderne et contemporain de l'Université Paris-Sorbonne. Elle a soutenu en 2016 une thèse de doctorat sous la direction du Professeur Arnaud Pierre intitulée Abraham Palatnik, pionnier brésilien de l'art cinétique. Ses recherches concernent l'art européen et extra-européen, les relations entre l'art et la science, l'architecture, l'abstraction géométrique, et les pratiques multi-médium expérimentales de l'art cinétique à l'art cybernétique.

AFFILIATION: Université Paris-Sorbonne, Paris , France.

Nikoleta Kerinska é doutora em Artes Plásticas, Estética e Ciência da Arte pela Universidade de Paris I, Panthéon-Sorbonne (2014). Pesquisadora do grupo Fictions & Interactions da Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne sob a coordenação de Bernard Guelton. Professora de arte computacional na Universidade Federal de Uberlândia. Sua pesquisa artística inspira-se pelas convergências/divergências nos processos de comunicação homem-máquina, que fazem uso da linguagem natural, como também pelas relações poéticas entre linguagem natural e imagem.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia MG, Brasil

■ RESUMO

Abraham Palatnik destaca-se no cenário internacional de arte como pioneiro da Op arte e da Arte Cinética no Brasil. Esta entrevista é resultado de uma visita guiada no ateliê de Palatnik, feita pela pesquisadora Marjolaine Beuzard como parte de sua tese de doutorado, intitulada “Abraham Palatnik, pionnier brésilien de l’art cinétique” defendida em 2016, na Universidade de Paris 1. Durante essa conversa, Palatnik se posiciona sobre o seu processo de criação, indicando momentos decisivos, e, encadeando circunstâncias incontornáveis, que influenciaram na sua trajetória artística

■ PALAVRA-CHAVE

Abraham Palatnik, arte cinética, visita ao ateliê

■ RÉSUMÉ

Abraham Palatnik est reconnu sur la scène artistique internationale en tant que pionnier de l’art Op et de l’art Cinétique au Brésil. Cette interview est le résultat d’une visite guidée dans l’atelier de Palatnik par la chercheuse Marjolaine Beuzard, réalisée dans le cadre de sa thèse intitulée “Abraham Palatnik, pionnier brésilien de l’art cinétique”, et soutenue en 2016, à l’Université de Paris. Pendant cette conversation, Palatnik prend position sur son processus de création, indiquant des moments décisifs et enchaînant des circonstances inoubliables, qui ont influencé sa trajectoire artistique.

577 ■

■ MOTS-CLÉS

Abraham Palatnik, art cinétique, visite dans l’atelier



Figura 1 - Imagem tomada pela autora em entrevista filmada em 2007.

Pioneiro da abstração e da arte lumino-cinética, o artista brasileiro Abraham Palatnik comemora em 2018 seu nonagésimo aniversário. Em 2007, a crítica de arte carioca Gloria Ferreira apresentou-me a Abraham Palatnik e a sua esposa Léa. Na ocasião de uma viagem ao Brasil, realizei uma entrevista filmada com o artista em seu ateliê no Rio de Janeiro (Fi.1). Conversamos em inglês. A transcrição em francês dessa entrevista reproduz o percurso no seu apartamento ateliê situado no bairro Botafogo. A esposa do artista estava presente, ela nos acompanhou ao longo da visita. Nossa peregrinação em várias salas foi interrompida por trocas e discussões em torno das obras de Palatnik. Este texto é um trecho do corpus de anexos do segundo volume da minha tese de doutorado em História da Arte defendida na Universidade de Paris-Sorbonne em dezembro 2016, sob o título *Abraham Palatnik pioneiro brasileiro da arte cinética*.

Marjolaine Beuzard: Obrigada por aceitar esta entrevista em seu ateliê. Você poderia me contar sobre suas obras e os Objetos Cinéticos que vemos aqui. Como eles funcionam, onde estão os motores que permitem que os tornam moveis?

Abraham Palatnik: Em alguns trabalhos, os motores são visíveis e fazem parte dos trabalhos. Aqui, o objeto cinético C-5, 1968-2001, um motor está dentro da base; outra parte do mecanismo é externa; existem vários motores com diferentes velocidades que produzem movimentos lentos. Este trabalho [objeto cinético K-6, 1966-2002] contém cinco motores... micromotores. Às vezes, o aparelho pode ser de grande formato, com apenas um mecanismo, depende dos projetos.

MB : Tudo está programado? Quanto tempo dura o programa?

AP : Sim, todos os movimentos são organizados. O Programa de Objeto Cinético K-6, 1966-2002, dura mais ou menos um minuto. (Fig.2).

MB : O que é importante quando você faz um objeto cinético? Como você organiza o espaço e o tempo da obra?

AP : Primeiro faço um projeto que desenho de vários ângulos (Fig.3) . Quando eu começo o projeto, o resultado não é exatamente igual aos desenhos, pois faço adaptações durante a execução.

Neste projeto, Aparelho Cinecromático não podemos ver os mecanismos ; eles estão por trás da tela translúcida. Este aparelho foi danificado por um curto circuito, durante uma longa viagem das minhas obras pela Europa. Acho que em Frankfurt, o colocaram em 220 volts em vez de 110 volts. Uma lâmpada explodiu e trincou, onde havia queimado.

Eu acho que, quando eles ligaram o aparelho, primeiro apertaram o botão de luz. Quando ele explodiu, eles não tocaram no botão que ativava o movimento. Caso contrário, muitas outras lâmpadas também teriam queimado. Eu não sei, mas provavelmente veio do curto circuito.

579 ■



Figura 2 - Abraham Palatnik em frente de Objeto cinético K-6, 1966-2002. Foto: Marjolaine Beuzard, 2007.

MB : Quantos dispositivos cinecromáticos você construiu? E por que você parou de construir outros ?

AP : Eu construí apenas 33 Cinecromático... Não decidi parar essa produção, mas comecei outros projetos...

MB : As obras Cinecromáticas são de dimensões pequenas. Elas não são monumentais. Porque esta escolha de formato?

AP : As proporções dos Cinecromáticos são numa escala de corpo humano [Abraham Palatnik indica com gestos as proporções de seu próprio corpo], e não têm dimensões muito grandes. De todo jeito, é o que eu faço.

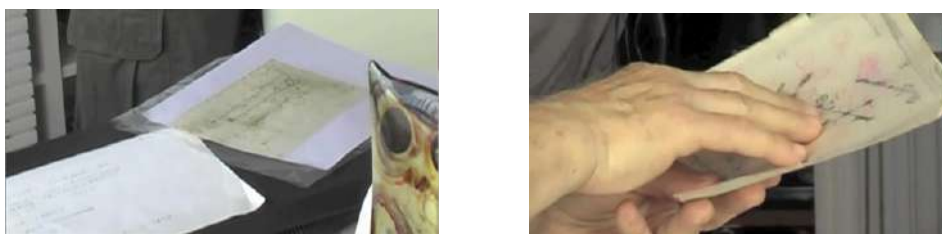


Figura 3 – Desenhos do aparelho cinecromático do final da década de 1950 e início da década de 1960, comentado por Abraham Palatnik. Fotos de Marjolaine Beuzard, 2007.

MB : Você pode me falar sobre a apresentação do Aparelho Cinecromático [Azul e roxo em primeiro movimento, 1951] na Primeira Bienal de São Paulo em 1951?

AP : Quando eu enviei essa obra para a Bienal, ela não deveria ser enviada, pois ainda estava em estado experimental. Mario Pedrosa (1900-1981) insistiu em enviá-la. Caso contrário, todas as transmissões dos mecanismos seriam feitas de forma mais profissional, mas para acelerar minha experiência, improvisei, usei cordas e materiais precários, que no fim aguentaram a duração da exposição. Quando eu mandei o trabalho, eles recusaram porque não sabiam o que era. Não foi nem pintura nem escultura. Como os japoneses não enviaram seus trabalhos no prazo, me permitiram instalá-lo. Um júri internacional me deu um prêmio, “ uma menção especial”. Era irônico... mas, para mim, foi bom que os japoneses não puderam enviar seus trabalhos. Eu tinha a intenção de continuar com os Cinecromáticos. Mas, tive que parar, porque durante vários anos desenvolvi trabalhos cinéticos, depois trabalhos com papel e outros projetos. Aconteceu que as obras que haviam sido enviadas para a Bienal de Veneza em 1964, quando retornaram ao Brasil, os representantes do governo que me ajudaram a enviá-las, não sabiam que essas obras haviam sido devolvidas à alfândega (no porto do Rio de Janeiro). E seis meses mais tarde, ou seja, meio ano, a alfândega me disse que as caixas estavam no Rio, e me pediu para pagar a taxa de armazenamento de seis meses. Entrei em

contato com os funcionários do governo e, três dias depois, pude pegar os trabalhos. Mas eles foram absolutamente destruídos, por causa da chuva, da água. Cinco ou seis aparelhos ficaram totalmente danificados. Eu só podia pegar os controles e as lâmpadas. Nenhuma lâmpada foi danificada, mesmo na chuva. Eu guardei alguns elementos, o resto foi destruído.



581 ■

Figura 4 – Dispositivo inventado em 1951 por Abraham Palatnik para programar manualmente as sequências luminosas dos aparelhos cinecromáticos. Foto de Marjolaine Beuzard, 2007

MB : Por que você escolheu nomear esses dispositivos de Cinecromáticos? E como você os construiu?

AP : Cinecromáticos foi o título dado por Mario Pedrosa, não foi meu. Comecei como pintor figurativo em Israel antes de 1948. Eu senti que tinha que pintar, e minha mãe me ajudou comprando materiais de pintura; na época tinha doze anos. Comecei a pintar como um autodidata. Alguns meses depois, conheci um homem que pintava, ele me falou de um ateliê com outros estudantes. O ateliê funcionava como uma oficina municipal e gratuita, muito boa, mas não acadêmica. Como foi no período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o governo britânico precisava de trabalhadores, [a Palestina estava sendo administrada pela Grã-Bretanha], e, eu fiz também um curso de mecânica. Duas vezes por semana eu tinha que ir a oficina mecânica, onde havia caminhões, jipes, tanques, etc. Eu tive que desmontar e consertar o equipamento... Um oficial vinha e dizia “ok, está bom, coloque tudo de volta no lugar e limpe os elementos”.

MB : Essa experiência o ajudou mais tarde em seu trabalho artístico?

AP : Essa experiência foi decisiva para minha pesquisa com Cinecromáticos. Quando voltei ao Brasil, depois da guerra, foi em 1948, Almir [Mavignier], que também era artista, se ofereceu para me apresentar a outros artistas. Mas, ele não me levou às casas dos artistas, ele me levou num hospital psiquiátrico [no bairro Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro]. Eu vi trabalhos fantásticos. Eles tinham uma força interior fortemente expressiva. Em comparação, meu subconsciente era pobre e desinteressante. Assim, eu decidi de desistir de pintar. Eu não sabia o que fazer, quando conheci o Mario Pedrosa. Ele me emprestou livros. Mario conhecia a teoria da Gestalt. Ele me contou sobre os aspectos da forma. Quando li, percebi que não estava perdido. Eu tinha conhecimento de tecnologia e queria introduzir movimentos reais. Não movimentos virtuais, mas movimentos reais, porque na pintura quando você quer mostrar um cavalo de corrida, ele é representado dinamicamente, com membros simulando o movimento. Caso contrário, é representado estaticamente, assim. [Com gestos, Abraham Palatnik ilustra a decomposição de um movimento e retoma a visita comentada]. Todas estas coisas estão na nossa cabeça, elas não existem de fato... Eu queria fazer algo, que realmente estivesse se movendo no espaço. Um dia, quando não tinha energia elétrica, usei uma vela. Enquanto me movia, vi sombras em movimento, e imediatamente tive a ideia de introduzir luz no meu trabalho. Então, eu mudei meu projeto inicial e comecei a construir uma máquina com mecanismos e luzes. Com todos os conhecimentos sobre mecânica adquiridos durante os meus estudos em Tel Aviv, eu era capaz de fazer algo realmente movido por motores. Isto foi absolutamente decisivo, mas me tomou dois anos de experimentação. Enquanto isso, Mario Pedrosa me perguntava frequentemente o que eu estava fazendo. Eu ainda não sabia o que estava fazendo. Quando tentei mostrá-lo, ele me disse para mandar para a Bienal [de São Paulo em 1951].

MB : Durante este período, você descobriu o trabalho do matemático norte-americano Norbert Wiener (1894-1964)...

AP : Não somente os trabalhos de Norbert Wiener, eu consultei vários livros sobre cibernética ou sobre a psicologia da forma. Foi uma boa base. Comecei a ler, e vi outras possibilidades que não eram estáticas. Levando em conta o estímulo externo, isto deveria ser associado à tecnologia e à percepção. A percepção é muito importante. A percepção é uma das capacidades que os seres humanos possuem. Eles têm mecanismos de percepção, mas normalmente não os desenvolvem. Esses mecanismos de percepção devem ser desenvolvidos na infância. Eu mesmo criei um jogo de percepção para os meus filhos com base num tabuleiro [Quadrado Perfeito, 1962]. É muito importante [...], no Brasil, nós apreciamos muito os jogos de xadrez. Vamos visitar o ateliê.[...] Aqui está uma pintura em vidro. É feita diretamente na parte de trás do vidro com uma pistola. Eu desenvolvi “os estiletes” [para pintar]. Eu entalho a pintura já no suporte, e depois continuo a pintar com a pistola. Isto é um relevo em Vacuum [“Forma de Vácuo”]. A forma é obtida usando uma máquina, por meio de um processo de reprodução a vácuo. Eu faço o original em papelão,

depois a forma é transferida para [uma placa de] alumínio. Com o processo de reprodução a vácuo, a máquina tira uma cópia a cada minuto. A máquina usa o calor. Ao aquecer, isso fica macio. Então o vácuo toma conta do molde original, empurra, e retira o ar completamente. A cópia é exatamente como a forma original. Em seguida, com a água, [o material de PVC] é resfriado muito rapidamente.

[Na sala de jantar, são pendurados vários quadros, pinturas de 1945 a 1948 (paisagem, natureza morta e retratos)]. Estas são obras da minha pintura figurativa. Eu terminei este retrato no último dia da guerra [Autorretrato do artista, 1945].

[No corredor são instaladas obras de vários períodos comentadas pelo artista.] Para este trabalho em resina de poliéster [RS-7, 1975], desenvolvi equipamentos para produzir sequências: pequenos elementos, que juntei depois. Esta pintura em vidro data de 1960 [sem título], é pintada diretamente no verso do vidro. É uma pintura especial, sua adesão é particular. Demorou muito tempo para a fábrica produzir esta tinta, encomendada e fabricada para mim. Não foi usada para mais nada, nem para madeira nem para nada. O pigmento foi feito somente para mim.

MB : Há uma importante visão de simetria dessas obras na madeira de jacarandá. Este princípio de simetria é encontrado frequentemente em seus trabalhos?

583 ■

AP : Durante um período, fiz trabalhos com madeira de jacarandá. A maior parte do meu trabalho não é feita simetricamente. Mas às vezes, em alguns trabalhos pequenos, eu uso princípios de simetria.

MB : Em artigo publicado em setembro de 1971 no Correio da Manhã, o crítico de arte brasileiro Jayme Mauricio (1926-1997) associou os jacarandás ao teste de Rorschach, é algo que você pensou fazendo essas obras?

AP : Não, não foi a minha ideia. Para algumas sequências, se não fossem simétricas, não poderiam ser vistas. Sua percepção não pode visualizá-las. A simetria é um ingrediente muito importante para a percepção. A maior parte do trabalho que fiz não é simétrica. Quando eu estava fazendo móveis, às vezes eu ia para a serraria. Eles estavam jogando troncos, o que não eram bons para eles. Ao vê-los, imediatamente tive a ideia de usá-los. Mais tarde, escolhi os troncos e decidi o que deveria ser cortado. Eu mesmo joguei fora o que não poderia ser usado para criar “progressões visuais”, mesmo que eu tivesse que manipulá-los.

MB : É “sequência progressiva” para você é um tipo de linguagem?

AP : É uma estrutura, uma informação secreta que a árvore desenvolveu em si, ano após ano, com o sol, o frio e o calor, que deste modo criou no seu interior a imagem da passagem do tempo. Além disso, imaginei que poderia usar essas progressões naturais, também com algumas manipulações. Estas foram invertidas, mas as

lamelas vêm do mesmo tronco [relevo progressivo de madeira de jacarandá, sem data]. Esta é uma nova peça. É um Relevo [progressivo sem data]. Cada cartão tem menos de meio milímetro de espessura; são necessárias entre 900 a 1000 peças.

MB : Como você concebe essas obras?

AP : Primeiro, eu faço um projeto, trata-se de um procedimento binário, dois tipos de perfis são combinados. Eu comecei a cortá-los aqui [na oficina], mas isso faz muita poeira. Então, tive a ideia de fazer um tipo de prensa para cortar. O corte é feito com exatidão graças a esta ferramenta, que é uma “faca especial”. Assim, posso fazer milhares de cortes que preciso. [...]

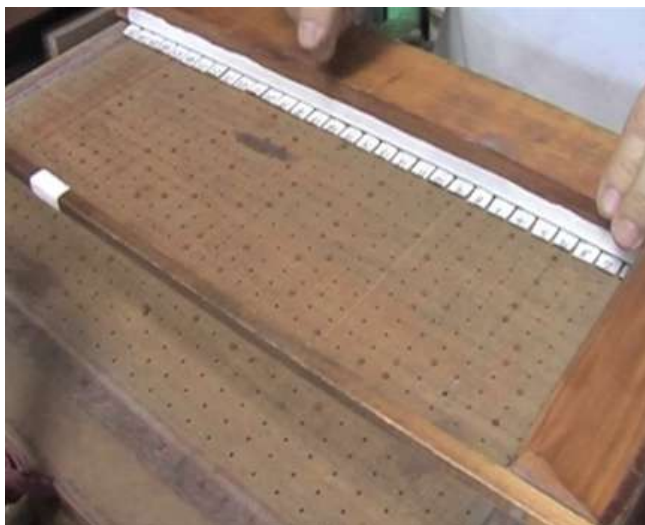


Figura 5 – Dispositivo de programação manual inventado por Abraham Palatnik em 1951. Foto de Marjolaine Beuzard, 2007.

MB : É aqui que você faz os trabalhos eletromecânicos?

AP : [Neste espaço], faço os Objetos Cinéticos. [...] sempre faço as coisas sozinho. [...] essa é uma máquina que eu fiz depois de 1949, posteriormente ao trabalho que enviei para a Bienal [de 1951]. Enfim, não é exatamente uma máquina, mas é um dispositivo que eu usei para fazer todos os meus aparelhos Cinecromáticos. Naquela época, era difícil controlar os efeitos. Então eu construí este sistema para programar os meus Cinecromáticos.

Primeiro cada lâmpada e motor são conectados a esta parte. [...]. A lâmpada número um, número dois, três... cada uma corresponde a um local... O último elemento é aqui, eu só uso vinte e seis, para vinte e seis lâmpadas.

Na parte de trás, cada conexão começa nas lâmpadas. E eu controlo as sequências manualmente. (Fig.4).

Eu introduzo a mudança programando cada ponto... Como você pode ver aqui... isto são pregos, que entram no interior, fazem o contato. O contato é feito ponto a ponto. Eu insiro aqui o prego... Depois escolho o número da lâmpada... aqui é o número quinze. J'introduis le changement en programant chaque point... Comme vous pouvez voir ici... ce sont des clous, ils vont à l'intérieur et font le contact. Le contact se fait point par point. J'insère ici le clou... Puis je choisis le numéro de lampe... ici le numéro quinze.

MB : É deste modo que você controla os efeitos e os movimentos? (Fig.5)

AP : Sim, isto pode levar um mês... Quando tudo estiver pronto, eu desconecto... Eu fiz um controle central em forma redonda, que roda por cerca de sete minutos, após o programa começar de novo. Mas não há começo nem fim, não é narrativo. Ele pára onde ele pára, e isso não importa, porque não é figurativo. [...]

585 ■

MB : Você conheceu o artista norte-americano Alexander Calder (1898 - 1976)? Seu trabalho influenciou você?

Conheci Calder quando ele veio ao Brasil. Eu o encontrei na casa de Mario Pedrosa. Agora estou trabalhando sobre este objeto. Está quase acabado ... Aqui você pode ver como ele se move... e como ele transfere o movimento... Eu usei dispositivos mecânicos, engrenagens e ímãs que fazem o movimento [...].



Atelier d'électromécanique d'Abraham Palatnik : Objets cinétiques en cours de montage.
Image de Marjolaine Beuzard

Léa pede a Abraham de colocar em movimento o trabalho que está no fundo a direita. (Fig.6).

AP : Este é feito somente com motores e ímãs [Objeto cinético].

[...] De volta aos aparelhos Cinecromáticos:

AP : Quando termino de programar, transfiro todas as informações aqui... esses são trabalhos muito antigos [...]. Dessa Bienal, consegui reconstruir apenas alguns aparelhos...

Infelizmente, eles estavam muito danificados e eu só consegui recuperar três. Dois já estão prontos e o terceiro é esse. Eu estou terminando agora...

MB : E agora se você deveria fazer novos aparelhos Cinecromáticos...?

AP : Seria muito mais fácil para mim... porque é difícil realizar um projeto [um aparelho Cinecromático]. Você sabe, eu tenho a ideia do projeto, mas provavelmente em andamento, há algumas pequenas mudanças: uma lâmpada não é colocada aqui, mas um pouco mais pra cima... O projeto não pode mostrar essas pequenas mudanças. Então, eu tenho que fazer essas mudanças aos poucos, durante o trabalho. Trata-se de mudanças pequenas, eu não diria que é a execução é 100% como o projeto, mas 99%, [...] é o mesmo, porque felizmente consegui encontrar esses três projetos.

■ 586

MB : O que é esse mecanismo ?

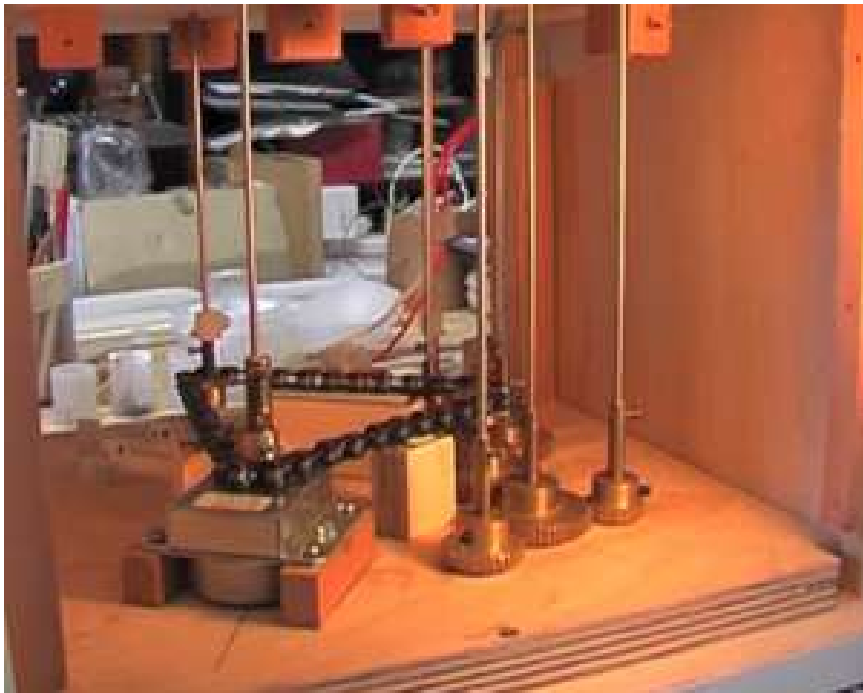
AP : É a mesma coisa, mas diferentemente, porque é manipulável à mão ...

Eu o construí como experimento em 1951 ou 1952. Não, foi em 1951 depois da Bienal de São Paulo. Eu tentei desenvolver pesquisas usando luz, porque o projeto original não foi construído com luz, mas apenas com movimento cinético [...].

Este [um módulo de madeira de forma circular, reunindo um conjunto de fios elétricos, projetado para ser instalado dentro de uma caixa de um aparelho cinecromático], eu o construí, mas eu não tenho como usá-lo, porque deveria criar uma nova configuração dos dispositivos de contato... aqui, tem uma lâmpada, lá, tem outra, etc., os contatos seguem, tocando um ao outro.

MB : E agora, você poderia usar um computador para programar os Cinecromáticos?

AP : Se eu for refazer um dispositivo, usaria essa caixa de controle, é muito fácil. Eu não uso o computador, mas não estou dizendo que é impossível de usá-lo. Eu deveria aprender a usar o computador, o que levaria muito tempo, então prefiro continuar usando o dispositivo histórico. [...] Aqui está o que eu preciso para trabalhar... eu uso principalmente ferramentas. Eu preciso de porcas, anilhas e parafusos.



587 ■

Figura 7- Detalhe do mecanismo do Objeto cinético KK-7 (1966-2007) durante a montagem no ateliê de Abraham Palatnik. Foto de Marjolaine Beuzard, 2007.



Figura 8 - Abraham Palatnik, comando manual de um aparelho cinecromático feito em 1951. Foto de Marjolaine Beuzard, 2007.

[...] Entramos no corredor onde se encontram instalados os aparelhos Cinecromáticos. (Fig.9)

AP : O mecanismo central que se move aqui é um mecanismo com uma articulação. Ele é realmente muito delicado. A duração dos movimentos é de aproximadamente 8 minutos para este aparelho Cinécromático. [...] Ele foi construído aqui no Brasil na década de 1950. Depois, o sistema de corrente elétrica foi mudado, e ele passou de 50 para 60 sequências por minuto... ficou um pouco mais rápido. Mas isso não mudou muita coisa. Visualmente, você não pode saber se são 50 ou 60 sequências por minuto [...].

MB : Nós vemos que seu movimento é lento. Por que a escolha desse ritmo lento?

AP : Eu fiz outro também, mais rápido, que foi exibido em Ulm em 1964, na galeria Studio F na Alemanha. Aquele foi muito mais rápido.

■ 588

MB : No nível da percepção, o que seus trabalhos trazem? Quais são os efeitos por eles provocados na mente ou no cérebro? O que você acha?

AP : Eu acho que não deve ser feito para agir sobre os pensamentos, deve atingir os nossos sentidos e não os nossos pensamentos. Porque os pensamentos no cérebro são impulsionados por um processo linguístico. As obras de arte não devem passar pelo pensamento, elas devem atingir diretamente nossos sentidos e nossa percepção e, em certo sentido, provavelmente a emoção. Porque a emoção é algo que não pode ser traduzido em palavras.



Figura 9 - Aparelho Cinecromático (1958) no ateliê de Abraham Palatnik. Foto de Marjolaine Beuzard, 2007.

MB : Eu lhe fiz essa pergunta, porque Nicolas Schöffer construiu aparelhos - os Microtempos (1968-1969) - que visam estimular os neurônios, como uma massagem neural. Schöffer colaborou com um hospital psiquiátrico no sul da França com este aparelho ...

AP : Minha esposa tem uma amiga, que é uma psicóloga muito importante. Ela queria produzir equipamentos para pessoas que tinham dificuldade com o cérebro. Ela queria usar equipamentos um pouco parecidos com este, como o aparelho cinecromático, talvez na forma de um teste de Rorschach... Para ver, o que as pessoas sugerem, o que elas sentem. Mas essa não era a minha intenção, talvez ela devesse usá-lo... talvez seja importante, eu não sei.

MB : Ouvimos muito bem o som do aparelho ...

AP : Ouvimos o som do motor, as engrenagens, o movimento.

Léa Palatnik: quanto tempo dura o programa do aparelho?

AP : Mais ou menos 7 ou 8 minutos [...].



589 ■

Figura10 - Cinecromático S 40 (1965) no ateliê de Abraham Palatnik. Foto de Marjolaine Beuzard, 2007.

MB : Gostaria de retomar a questão do tamanho do aparelho, qual é a importância desse formato? Por que essa relação com o corpo ?

AP : Eu trabalho aqui, no meu ateliê, que não é grande. E me sinto confortável com essas dimensões. [...] Este dispositivo data de 1965. É uma reconstrução de um dispositivo que foi apresentado na Segunda Bienal de São Paulo em 1953. [...] Não tem título.

MB : Um número?

AP : Sim. Este aparelho vai para Art Basel com a galeria Nara Roesler. Este é “S 40” ... (Figs.10e 12).

MB : Podemos dizer que isto é uma forma de “abstração orgânica”?

AP : Não, é apenas formas. Esta é uma peça que foi destruída na alfândega nos anos 60... acho que será sua última reconstrução... a restauração é trabalhosa demais, prefiro fazer novos projetos.



Figura 11 – caderno de desenhos de Abraham Palatnik : esboços de obras e invenções de 1949 à 1956. Foto de Marjolaine Beuzard, 2007.

MB : Quantas lâmpadas têm ?

AP : 26 lâmpadas. Cerca de dois anos atrás, recuperei elementos antigos para reconstruir. Este é um pouco mais rápido que os outros, a velocidade é diferente [...].

MB : O que você prefere fazer hoje?

AP : Hoje, continuo realizando trabalhos com cartolina, continuarei também com os Cinecromáticos e as pinturas. Isto já é demais... Estes são os três tipos de obras que eu posso continuar fazendo... Ao mesmo tempo, posso iniciar um projeto de um mês, seguindo por outros projetos que duram dois meses, e ainda começar um outro projeto. O papel para mim era como uma ideia. O papel é usado apenas como um suporte na arte, para fazer poesia, para escrever, veicular leituras ou embrulhar... Não havia outra dinâmica, não havia outras informações para serem extraídas do papel. Então, eu tive a ideia segundo a qual o papel tinha que ter sua própria dinâmica. Seu potencial não está localizado na superfície em seu uso habitual. Ao manipular o papel, tive a ideia de usar a borda do recorte.



591 ■

Figura12 - Cinecromático S 40 (1965) no ateliê de Abraham Palatnik. Foto de Marjolaine Beuzard, 2007.

MB : Não há uma interatividade de fato com aparelho Cinecromático ?

AP : Não, só existe o botão liga/desliga. É por isso, acho que houve um problema na Alemanha quando o trabalho foi queimado. Existem dois botões, um para a luz e outro para o movimento. Separei os dois botões só porque os fotógrafos queriam tirar fotografias de algumas partes... Mas hoje, não acho isso que seja necessário, pois os dispositivos digitais são muito rápidos... Hoje, continuo a trabalhar nesse dispositivo, continuo trabalhando com luz e movimento. Eu poderia colocar um único botão para ativar a luz e o movimento, seria o mesmo. Mas aqui, existem dois motores... Sim, dois motores.

MB : Como você constrói as sequências no trabalho das pinturas?

AP : A construção das sequências na pintura é algo muito óbvio, por ter uma dinâmica virtual, e por se tratar sempre de uma superfície bidimensional, porém diferente das formas convencionais pintadas... Todos os meus trabalhos têm um ligação com a informação. Os elementos ocupam toda a superfície. Lá, acho que se foi, lembro do vermelho quando comecei. A obra Cinecromática retornou. Como eu te disse, não tem narrativa. Não há começo nem fim... [...] A galeria gostaria que eu construísse mais... mas não, não gosto da ideia de trabalhar com um assistente. Eu preciso controlar o processo, isso não é uma indústria.

Nós andamos no ateliê em torno das pinturas que o artista comenta.

AP : [Sobre a série de pinturas monocromáticas coloridas em formato quadrado, múltiplas dos anos 80], o corte deste trabalho é feito com uma máquina. Existem cinco camadas sobrepostas que compõem a sequência. É o mesmo trabalho de outra cor. É uma permutação de cores. É uma pintura, uma experiência de percepção... O centro de cada quadrado forma outro. Este ponto é o centro deste quadrado, este de outro quadrado. [...] Esse é outro projeto, sem um significado específico. É para desenvolver potencial de percepção do espectador.

A visita do ateliê termina na sala de estar com uma discussão das páginas de um caderno de desenhos de Abraham Palatnik, anotado entre 1949-1956 e de esboços das invenções do artista [...] tais como: o aparelho para extrair o óleo de babaçu projetado em 1952 (Fig 10).

Agradecimentos a Léa et Abraham Palatnik e a Gloria Ferreira.

Todas as imagens são extraídas da entrevista filmada em 2007 por Marjolaine.

Recebido em 25/09/2018 - Aprovado em 15/10/2018

Como citar:

BEUZARD , M. ; KERINSKA, N. (tradução) . Visita ao ateliê de Abraham Palatnik: entrevista de Marjolaine Beuzard com o artista, Rio de Janeiro, abril de 2007. Rio de Janeiro, avril 2007. ouvirOUver; Uberlândia, v.14,n.2, p.576-592, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>;
DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-23>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Reflexões sobre o cenário artístico brasileiro dos anos 1940 aos anos 80: Entrevista com Catherine Bompuis, 2010

MARJOLAINE BEUZARD

Tradução de NIKOLETA KERINSKA

■ 594

Marjolaine Beuzard é doutora em História da Arte Moderna e Contemporânea na Universidade Paris-Sorbonne. Em 2016, defendeu tese de doutorado sob a direção do professor Arnauld Pierre, intitulada “Abraham Palatnik, pionnier brésilien de l’art cinétique”. Seus interesses de pesquisa incluem arte europeia e não-europeia, a relação entre arte e ciência, arquitetura, abstração geométrica e práticas multi-mídias experimentais da arte cinética à arte cibernética.

AFILIAÇÃO: Université Paris-Sorbonne, Paris, France.

Nikoleta Kerinska é doutora em Artes Plásticas, Estética e Ciência da Arte pela Universidade de Paris I, Panthéon-Sorbonne (2014). Pesquisadora do grupo Fictions & Interactions da Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne sob a coordenação de Bernard Guelton. Professora de arte computacional na Universidade Federal de Uberlândia. Sua pesquisa artística inspira-se pelas convergências/divergências nos processos de comunicação homem-máquina, que fazem uso da linguagem natural, como também pelas relações poéticas entre linguagem natural e imagem.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia MG, Brasil

■ RESUMO

Nesta entrevista com Marjolaine Beuzard, a curadora de arte de origem francesa Catherine Bompuis propõe uma leitura do contexto da arte brasileira entre 1940 e 1980. Ela relata o modernismo brasileiro, aponta as especificidades da arte brasileira dos meados do século 20, e analisa as ideias de Mario Pedrosa sobre a arte, a sociedade e a política. A originalidade dessa entrevista entremeia-se com o prazer de saborear as trajetórias da arte contemporânea brasileira na perspectiva de um olhar externo e abrangente, que tece relações entre as cenas artísticas européia e latino-americana.

■ PALAVRAS-CHAVE

Neoconcretismo brasileiro, Mario Pedrosa, arte contemporânea brasileira

■ ABSTRACT

In this interview with Marjolaine Beuzard, the independent french curator Catherine Bompuis analyses the context of Brazilian art between 1940 and 1980. She talks about Brazilian modernism, points out the specificity of Brazilian art from the mid-20th century, and expose Mario Pedrosa's ideas about art, society and politics. The originality of this interview is interspersed with the pleasure of savoring the trajectories of contemporary Brazilian art in the perspective of an external and comprehensive look that links European and Latin American artistic scenes.

595 ■

■ KEYWORDS

Brazilian neo-concretism, Mario Pedrosa, Brazilian contemporary art

Parecia ser o mar e era o mar que fluía na superfície negra daqueles grandes quadros. Sete ao todo, dispostos lado a lado pelas paredes de uma ampla sala, como se fossem as páginas abertas de alguma epopeia ou talvez fragmentos de uma sequência cinematográfica. Um olhar mais atento, porém, revelava que aquelas imagens não criavam nenhuma narrativa, pelo menos não no sentido linear, como de início se poderia supor. Havia, entre aqueles desenhos, algo desconcertante, inapreensível como o próprio mar. Apesar da escala monumental daqueles quadros negros, que transbordavam as proporções humanas, reverberavam nos traços feitos de giz uma fragilidade aterradora, assinalando a impermanência de tudo. A imagem treme ou trememos diante dela? Cabe então perguntar: O que se esconde sob as ondas desse outro mar, desenhado no fluxo de gestos que marcam o suporte, mas que também apagam e borram os limites da imagem? Qual é o tempo que faz fluir as superfícies encrepadas das águas feitas de giz? Em que tempo se encontra a imagem diante de nossos olhos? Estaria no pretérito da lembrança ou no presente em suspensão da narrativa? São essas as perguntas que nos atingem como flechas, quando nos colocamos diante do oceano que é a imagem.

A entrevista feita por Marjolaine Beuzard com Catherine Bompuis foi realizada em março de 2010 como parte da pesquisa de sua tese de doutorado Abraham Palatnik, pioneiro brasileiro da arte cinética (1948-1984) defendida na Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne em 2016.

Curadora independente de origem francesa e ex-curadora do Museu Nacional de Arte Moderna - Centre Pompidou, Paris, Catherine Bompuis vive e trabalha no Rio de Janeiro. Ela colaborou na publicação da antologia Mário Pedrosa: Documentos Primários (2016) com os editores brasileiros Paulo Herkenhoff e Glória Ferreira. Essa publicação foi coordenada pelo diretor do programa internacional do MoMA, o americano Jay Levenson (o projeto editorial foi iniciado na ocasião da exposição de Lygia Clark no MoMA de Nova York em 2013).

Marjolaine Beuzard: Qual foi a relação entre Mario Pedrosa e Merleau-Ponty? O que aproxima ou diverge as ideias de Pedrosa e as do filósofo? Qual foi a recepção do livro A Fenomenologia da Percepção, de Maurice Merleau-Ponty (1945), no Brasil entre o final da década de 1940 e a chegada do Neoconcretismo em 1959? Como situar as contribuições de Merleau-Ponty em relação a Pedrosa? O crítico escreveu textos teóricos desenvolvendo essa questão? Como ele desenvolveu seu pensamento crítico?

Catherine Bompuis : É verdade que, este é um dos livros que Pedrosa cita com frequência, e uma de suas de referências de base, junto com A filosofia das Formas Simbólicas de Cassirer. Ele se interessa pelo trabalho de Focillon, mas também por Macluhan e pela teoria da mídia e da informação. Tudo isso faz parte de seus livros de referência. Um trabalho mais aprofundado deve ser feito sobre A fenomenologia da percepção e sua importância. Há sempre alguns livros que nos influenciam em certos momentos. Do meu ponto de vista, Mario Pedrosa foi um humanista, ele foi marxista, fazia parte do Partido Comunista, foi secretário da Quarta Internacional sob o nome de Blum, mais tarde excluído por Trotsky, depois socialista, prefigurando o movimento dos trabalhadores de Lula, ele sempre teve uma conexão extremamente forte com a política. Mas antes de tudo, eu o considero como humanista na medida em que ele estava muito interessado no que acontecia no interior do sujeito, para ele, a arte era um pensamento não verbal. Alias, Lygia Clark trabalhou muito a questão do pensamento não-verbal em toda sua prática sobre a terapia dos objetos relacionais. Como ela passa o objeto no corpo da pessoa para provocar nela sensações primárias. Lygia Clark também foi muito influenciada por essa questão, a questão da percepção, o que está acontecendo no corpo, que relação com a pessoa, com a arte, que emoções ela pode sentir, que são não verbalizadas durante sua relação com o objeto. E é verdade também, que a partir daí, a arte brasileira investiga a relação sujeito/objeto... Como dizia Mario Pedrosa, não de forma contemplativa, mas de tal forma que, finalmente, o espectador faz sua própria criação com o objeto, ou seja, ele precisa do objeto para poder criar algo ele mesmo. Em 1959 Lygia Clark fez Os Bichos, que são objetos feitos para serem manipulados. A cada manipulação feita, o espectador é forçado para uma relação diferente, há uma relação física que começa a se estabelecer, e tudo isso evoca, mesmo que indiretamente, uma questão muito importante, esta da fenomenologia da percepção. Dito

isto, não devemos esquecer que o Brasil é um sincretismo total, Mário Pedrosa dizia que o Brasil é um anacronismo e uma promessa, portanto, uma mistura. Como eu disse, ele também definia a arte brasileira como uma síntese entre influências vindas de fora e o próprio à alma brasileira; acima de tudo é essa mistura, as influências estão lá, são misturadas, são digeridas, são canibalizadas, são “antropofagizadas”, para serem transformadas em outra coisa.

A questão não é aplicar regras, mas transformar essas regras para alcançar outra coisa, e essa outra coisa, torna-se realmente importante com o neoconcretismo, ou seja, naquele momento em que invertemos a relação sujeito / objeto, é o sujeito que cria, o sujeito cria o objeto, e o objeto não se encontra mais num estado contemplativo, que Mario Pedrosa chamou de sua “solene solenidade”, mas se trata de uma relação física, que é estabelecida com o objeto, que inverte o relacionamento. Isso é extremamente importante, e será continuado de maneira extraordinária por artistas como Lygia Clark ou Hélio Oiticica, que vai da abstração aos Parangolés, essas espécies incríveis de cores, que ele veste para acompanhar o povo da Mangueira. Na arte brasileira, há essa trajetória particularmente interessante, como finalmente se passa de uma influência extremamente forte nos anos 50 a 56, das influências externas do concretismo, muito presente não só na América Latina, mas também na Europa, ao neoconcretismo, que é um ramo dissidente, e que ao mesmo tempo inverte a relação entre sujeito e objeto. A verdadeira força da arte brasileira, que nasce naquele momento, e que pertence realmente a esta arte, de maneira decisiva é o neoconcretismo, e, não é o concretismo... Tudo aquilo que pertence ao ser humano e ao seu sistema de percepção fascina profundamente Mario Pedrosa, e, claro, e A fenomenologia da percepção é, sem dúvida, um dos seus cinco ou seis livros de cabeceira.

MB : Como Mário Pedrosa conheceu a Dra. Nise da Silveira? Em que contexto? Você a conheceu?

CB : Nise da Silveira era comunista e uma das primeiras médicas. Ela foi transferida na década de 1940 para o hospital psiquiátrico Dom Pedro II, fora da cidade do Rio de Janeiro, onde permaneceu toda a sua vida, e também foi presa lá. Como eles se conheciam, eu não sei. O que eu sei é que em 1946 ela começou a criar tendo como referência as idéias junguianas, pois ela era junguiana. Alias, ela conheceu Jung em um congresso de psiquiatria em 1959. Ao criar seus ateliês de terapia ocupacional em 1946, ela começou a usar um método porque era contra os eletrochoques, que eram usados na época para o tratamento de esquizofrênicos. Ela achava que o eletrochoque não fazia sentido. Ela os usou uma vez em um esquizofrênico e jurou que nunca mais faria isso. Ela era uma mulher forte quando a conheci. Ela mesma conta que estava neste hospital com esquizofrênicos, onde não havia nada, e em um momento, ela pegou uma meia que começou a rolar, fazendo os outros brincar com ela. O esquizofrênico é cortado de todo o afeto, à medida que sua doença se desenvolve, ele tem menos e menos afetos, que são colocados em prática. Para isso, ela pediu alguns artistas para trabalharem com eles, e, depois também com animais. Ela sempre viveu com dezenas de gatos em casa. O Museu dos Estados do Inconsciente ainda está cheio de gatos, pois os pacientes conseguem ter uma rela-

ção afetiva com a pintura, assim como com os animais. Ela acredita que é essencial para a recuperação do esquizofrênico. Ela também era grande admiradora de Antonin Artaud, fez um pequeno livro e uma pequena exposição intitulada Os inúmeros estados de ser, onde Artaud dizia que o ser passa por estados cada vez mais perigoso para si mesmo. Ela adorava também Spinoza. Ela era uma mulher de espírito forte, e alguns de seus pacientes desenvolviam trabalhos realmente incríveis, eles eram artistas surpreendentes, que produziam obras magníficas. É verdade que ela sempre se recusou a considerar essas obras como arte, mas como terapia médica, que ajudava no tratamento da doença. Numa certa época, quando Mario Pedrosa retornou ao Brasil, ele foi exilado muitas vezes, ele não tinha nada. Ele vivia de maneira muito modesta, e ela ofereceu-lhe um pequeno emprego. Eles provavelmente eram comunistas, suas relações nem sempre eram fáceis, e seus pontos de vista divergiam, porque, para Pedrosa, o que os pacientes faziam era arte, mas não para ela. Ainda, trabalhando no Museu de Imagens do Inconsciente, Mario se torna próximo aos trabalhos dos doentes mentais, e começa a fazer uma seleção de obras, a escrever sobre eles, ele começa a guardar seus trabalhos, e, escrever como crítico de arte sobre os trabalhos dos doentes. Ele escreveu como crítico de arte sobre os doentes mentais, bem como sobre as crianças, não havia segregação, ele era alguém muito aberto, nem um pouco fechado em um pensamento sectarista. Ele escreveu textos muito bonitos sobre um dos doentes mentais, Raphael [Domingues] que, quando desenhava nunca tirava a ponta do lápis e seu desenho sempre foi feito em um único gesto. Em 1927, ele conheceu os surrealistas (o cunhado de Benjamin Perret), e foi amigo de Tanguy e Breton. Muito mais tarde, ele mostrará os desenhos de Raphael para Breton, com quem permaneceu em contato, e Breton os achou mais bonitos do que os de Matisse. A partir daí, houve essa criação do Museu de Imagens do Inconsciente, houve vários catálogos e ele começou a fazer um trabalho quase de curador com as obras dos doentes mentais, tentando conserva-los embora as condições sempre precárias. Assim, ele começou a elaborar a concepção do museu, porque, finalmente, o que é um museu? Isto deve ser uma casa, onde as pessoas vêm para passar um tempo, fazem o que querem fazer, e espaço deve estar aberto. Finalmente, dentro do hospital psiquiátrico, havia um pequeno prédio chamado “Museu de Imagens do Inconsciente”, onde os pacientes podem entrar e sair e eu tive sorte, quase vinte anos atrás, de ver uma exposição de [Fernando] Diniz que viveu toda sua vida em um hospital psiquiátrico e que agora faleceu. Eu o conheci e almocei com ele. Foi uma retrospectiva magnífica de Diniz no Paço Imperial em 1991. Foi de uma sensibilidade incrível, toda essa questão da sensibilidade de que falamos, e que foi fundamental para Mario Pedrosa. Ele dizia que a sensibilidade é a inteligência para o artista, que a inteligência para o artista é o sensível. Nós estávamos em uma área, que era sensível, caso contrário, nada existe. E nesta retrospectiva, no Paço Imperial (RJ), Diniz estava sentado no chão e ainda pintava porque não queria largar o trabalho. Assim foi criado o Museu de Imagens do Inconsciente em 1952. Ele abriu toda esta relação, ele estava tão interessado em Merleau-Ponty, como em Freud e Jung. Através de Jung, toda a questão do inconsciente coletivo é colocada. Há sucessões de mandalas feitas pelos doentes. Existe um filme muito bom sobre o trabalho de Nise da Silveira, que dura várias horas, onde vemos os pacientes que estão pintando em

cavaletes num parque. O que é muito bonito no filme é que artistas como Serpa e Mavignier estão de pé atrás dos pacientes que estão sentados. Num momento, há uma mulher esquizofrênica que foi assassinada mais tarde por um paranóico, ela vira para o artista e o olha, sente-se uma cumplicidade no nível dos olhos, isto não é verbalizado, mas há algo acontecendo, e isso que acontece faz com que ela possa pintar, ou seja, isto indica uma maneira de reintroduzir a afetividade para alguém que está perdendo suas emoções, e toda esta questão. Finalmente, estes artistas fazem trabalhos incríveis, e Pedrosa vai escrever sobre eles como crítico de arte, como escreveu sobre Matisse, e isso é muito bom, é uma grande lição.

MB : Essa dimensão afetiva convida a nós debruçamos sobre uma questão que diz respeito à tese de Mario Pedrosa A natureza afetiva da forma na obra de arte ...

CB : Esta dimensão afetiva é predominante em todos seus escritos. Para mim, o que mais me interessou em Mario Pedrosa, ainda a primeira vez que o li, é essa dimensão afetiva. Finalmente, ele me interessou como ser humano, e, como ser humano sensível. E essa dimensão afetiva, quando ele escreve, é flagrante. Ele escreve com afeto, carinhosamente, com paixão, e ele trabalha com essa questão, dizendo que é fundamental para a arte. Mario introduz toda a problemática da sensibilidade. Ele fala muito bem de Hölderlin, por exemplo, que, no auge de sua loucura, ele era incompreensível oralmente para seus próximos, mas quando escrevia, foi de uma clareza admirável. Essa dimensão afetiva que o artista tem com a forma, e que o espectador também tem com a forma, é a partir daí que se constrói tudo.

599 ■

MB : Isto é pensado na perspectiva do relacionamento ... você pode me falar mais sobre essa problemática?

CB : É uma questão de sensibilidade, ele escreveu vários textos sobre a questão da sensibilidade. Na verdade, ele trabalhou com Nise da Silveira, na época, eles inauguram o Museu de Imagens do Inconsciente em 1952. Quando em 1976, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro queima, ele propõe uma reformulação de um museu que abarcaria não somente arte moderna e arte contemporânea, mas também arte de doentes mentais, arte de índios, e, que poderia absorver todas essas categorias periféricas que são rejeitadas pela sociedade. É um ponto de vista político e bastante revolucionário para a época. Isso não vai acontecer. É o que ele chamou de reformulação do museu de arte moderna, - uma proposta aberta que acolhe sem discriminação o que não é considerado arte, socialmente e institucionalmente.

MB : Quais foram as relações entre Mario e Léon Degand [1907-1958]? Ele o conheceu na Europa antes de sua exposição Da figuração à abstração para a inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1949 ?

CB : Não há praticamente textos nos quais ele fala de Leon Degand, mas ele organizou uma visita com Léon Degand e Meyer Schapiro [1904-1966] ao hospital psiquiátrico. Schapiro disse que o que mais o impressionou no Brasil foi esta visita ao

Museu de Imagens do Inconsciente. Mesmo Jung, em 1959, ficou muito surpreso com o trabalho dos doentes mentais, dizendo que as pessoas que trabalham com eles não têm medo do inconsciente, mantendo relações extremamente próximas e afetivas com os doentes, de modo que os trabalhos dos doentes foram diferentes, sem estarem restritos num sistema... Léon Degand teve contatos com Pedrosa, foi defensor da abstração como Mario Pedrosa, e houve terríveis combates no Brasil com uma parte muito reacionária e acadêmica. Foi uma luta que não foi vencida antecipadamente, também como na França.

MB : Houve o mesmo tipo de problemas e controvérsias na Europa em torno do debate a favor ou contra a abstração. Parece que no Rio de Janeiro, isto aconteceu de maneira diferente, emergiu uma oposição entre abstração geométrica e fria, de um lado, e abstração lírica e quente, de outro. Você poderia falar mais sobre isso ...

CB : É muito interessante essa abstração quente, e, essa abstração fria. É a mistura total com o concretismo, ou seja, o concretismo poderia ser ou a abstração fria ou a abstração quente, sem ser a abstração lírica, esta ideia é alimentada pelas teorias da Gestalt e da forma afetiva da obra de arte, colocando em echeque a classificação européia, e se situando entre as duas. Isto que pode ser qualificado como abstração fria é, na verdade, uma abstração quente, pois é focada em afetos.

MB : O que pode parecer ambíguo é o fato que, o próprio Palatnik descreve seu trabalho como expressão concreta ...

CB : No início, foi chocante porque estamos condicionados por uma certa história da arte pós Segunda Guerra Mundial, escrita pelos americanos e pelos europeus, que começava a declinar. É uma maneira diferente de abordar as coisas e de neutralizar as classificações estabelecidas pela história da arte na Europa e nos EUA. Ao mesmo tempo, Pedrosa escreveu alguns textos muito virulentos contra a abstração lírica, que era semelhante à caligrafia japonesa, mas ser uma caligrafia de fato, Mario tinha estudado a caligrafia e o seu significado no Japão, e as pinturas de [Georges] Mathieu não passavam de imitações, alias, na época Mateus veio para o Rio; essa teatralidade do gesto para Mario era imperdoável. Se integrar ao objeto, expressar sua individualidade, Pedrosa achava isso lamentável. Ele escreveu textos acrimoniosos sobre Mathieu, onde o massacrou. Pollock também não escapou, ele o comparava a James Dean. Mas toda essa arte informal, lírica não interessava absolutamente pare ele.

MB : Pedrosa escreveu para o grupo de artistas abstratos que eles formaram juntos no final da década de 1940 no Rio de Janeiro? Você poderia me contar sobre Palatnik e sua relação com Ivan Serpa e Almir Mavignier?

CB : Palatnik estava especialmente interessado em pintar e quando viu as obras dos doentes mentais, ele parou porque havia uma tal riqueza de linguagem nas pinturas dos esquizofrênicos, com uma imaginação completamente transbordante; eles não

se impunham limites, tão livres em sua criação, e principalmente, o trabalho com a linguagem sempre foi incrível. Foi a partir daí que ele decidiu redirecionar completamente seu trabalho.

MB : No contexto do grupo Frente em 1954, quais eram seus relacionamentos? Você pode esclarecer a posição de Pedrosa e sua contribuição para a arte brasileira, sabendo que já na década de 1960 ele introduziu a ideia do pós-modernismo?

CB : Mario Pedrosa federou tudo. Não podemos entender a arte brasileira se não conhecermos Mario Pedrosa. Ao mesmo tempo, sua personalidade explode, ele teve contatos com Romero Brest, politicamente engajado na Argentina. Ele introduziu o marxismo no Brasil. Ele era um crítico de arte, mas também um político, ele era um ativista. Não podemos fazer as coisas “à la francesa”, não podemos frangmetar, senão não entenderemos nada, nos perderemos completamente, as coisas são as mais contraditórias possíveis. O Brasil é uma contradição total. É um anacronismo e uma promessa, como diz Mario Pedrosa, é um paradoxo total. Sim, ele foi muito importante para a abstração, pode-se dizer até mesmo para o modernismo, com todo esse projeto utópico que está por trás do modernismo. O que é modernismo? É um desejo de mudar a sociedade, é um desejo de construir. O que os primeiros modernistas, os construtivistas queriam se não for mudar a sociedade, mudar o mundo. O que Vladimir Mayakovsky e El Lissitzky queriam fazer? É muito interessante ver os Prouns de El Lissitzky Prouns, e as instalações de Helio Oiticica e de Lygia Clark. Existe, portanto, esse projeto moderno, que é um projeto utópico, mas também um projeto social, e está relacionado à trajetória política de Mario Pedrosa. Ele introduziu, ele abriu o Brasil para a modernidade desbravando um meio extremamente fechado, acadêmico, de maneira virulenta, polêmica. Ele era um apóstolo da abstração. Por que ele gostava tanto de arte moderna? Por que ele a defendeu tanto? Porque a arte moderna tinha vindo de todas as fontes primitivas, era uma linguagem universal, era uma linguagem que todos podiam entender, sem falar a mesma língua.

A linguagem das formas é uma linguagem qui se dirige a cada pessoa, sem discriminação. A língua é uma barreira, a arte moderna fala a todos. Houve este universalismo da arte moderna que foi muito importante, cujo declínio muito rapidamente percebido. Sem duvida, mario é um dos primeiros críticos de arte a sentir esse declínio muito rapidamente. Ele começa a se envolver em outras direções. Por ser um homem político inteligente, prudente e ativista, ele previu o pós-modernismo no final do modernismo. Ele amava artistas como Klee, que estavam tentando ter esta abertura universal através da linguagem das formas, e finalmente com a sociedade, tal como ela é implementa - uma sociedade de consumo, - onde a arte se torna um elementos de propaganda, política, publicidade. Eu acho que sua análise do pós-modernismo é uma análise política. É interessante identificar nos seus escritas o uso de adjetivos para alguns artistas que ele admira: ele fala de arte revolucionária em relação aos trabalhos de Lygia Clark e de anarquismo para os trabalhos de Hélio Oiticica. Este é o maior elogio que ele poderia dar para eles. Isto pertence ao vocabulário político. Não podemos separar a dimensão crítica da arte de sua di-

menção política, e as relações são entrelaçadas, pois para ele, a arte é uma questão política; a arte deveria integrar, ou seja, a arte é um fator de integração, que deveria se ser capaz de mudar as coisas, de movimentar a sociedade.

Mario Pedrosa é um intelectual global. Ele é um dos primeiros intelectuais globais, antes de todos os outros, porque sua trajetória é política, ele foi exilado várias vezes, primeiro ele foi estudar filosofia em Berlim, em seguida ele é exilado novamente nos EUA, depois na França, por isso, ele tem uma visão extremamente informada. Na época da ditadura, pouquíssimas coisas do que acontecia fora chegava aqui, houve uma censura enorme. Durante o período de ditadura de 1964 a 1984, não havia nada, nem jornais, e, os artistas estavam em total ausência de informação, do que estava acontecendo no mundo; existia então uma demanda enorme, e ele no seu exílio, esteve em contato com muitos outros movimentos artísticos ao redor do mundo, tornou-se amigo de muitos artistas, incluindo Calder, com quem teve uma longa amizade. Quando retorna ao Brasil, após esses exílios suscetivos, ele escreve em vários jornais, inclusive no Jornal do Brasil, o Correio da Manhã. Essa experiência lhe permitiu de falar sobre tudo, sobre Rauschenberg, sobre Calder e Pollock, sobre a Escola de Paris, e os surrealistas, porque ele tem contatos importantes e a oportunidade de circular. Ele foi expulso do Brasil, e isso lhe permitiu de transformar as tragédias de uma vida inteira em vitória, e dela fazer uma arma. É uma abertura extraordinária num país enclausurado pela ditadura. É uma respiração, um sopro de ar fresco para a situação artística brasileira. A questão do canibalismo é todo o manifesto da antropofagia, que faz parte da cultura brasileira, “só a antropofagia nos une contra o mundo reversível e as ideias objetivadas”. É o canibal que se apropria do mal do colonizador. É o que traz a cultura brasileira, e, isto é muito importante.

■ 602

MB : Palatnik diz que Mario Pedrosa lhe emprestou um livro sobre a cibernética? Pedrosa escreveu especificamente sobre a cibernética e a sua relação com a arte? Essas ideias são desenvolvidas em seus estudos em relação com a teoria da Gestalt?

CB : Mario Pedrosa adorava a arte e a ciência. Ele pensava que a ciência chegou num ponto em que não podia mais representar uma imagem do mundo. Ele escreveu vários textos sobre arte e ciência. Ele abriu tudo, ao contrário de Clement Greenberg, que se trancou num formalismo aterrorizante. Ele foi anti-Greenberg por excelência, isto é, ele integra tudo: arte e inconsciente, arte e política, arte e ciência, arte e arquitetura. Ele analisa tudo isso, e o abre. O grande interesse de seu pensamento é, que ele é curioso e aberto, que empata toda tentativa de classificação, todo enclausamento. A história da arte para ele é interessante somente se ela for confrontada a outros campos do saber, a outros domínios do pensamento, então ele a confronta para despedaçá-la. Este é um pensamento extremamente subversivo para a época. Num certo momento, há quase um retorno à ordem no campo da história da arte, ou ainda como nos EUA, onde durante a Guerra Fria, o expressionismo abstrato se tornou para o governo americano, um instrumento que serviu para demonstrar a liberdade do artista.

MB : Qual foi a relação entre Pedrosa e Palatnik até o falecimento do crítico em 1981?

CB : Pedrosa defendeu Palatnik em todos os seus textos. Palatnik tem grande admiração por Pedrosa, ele o introduziu ao marxismo, a Freud e Jung, e também a uma ampla variedade de leituras que ele não tinha. Pedrosa era um ponto de encontros e descobertas, a porta dele estava sempre aberta. Ele adorava conversar, amava as pessoas, amava os artistas, que podiam vir a qualquer hora do dia ou da noite para conversar com ele, e sua casa estava sempre cheia. Ele amava o contato humano, ele era emotivo, afetivo. Assim que um artista fazia algo, ele entrava em contato logo. Imagino que, com Palatnik, ele tivesse a mesma relação. Mesmo mais tarde, quando Antonio Manuel se despiu no Salão de Arte Moderna em plena ditadura, Mario o chamou para falar sobre isso. Em seguida fez um texto sobre ele. Com Lygia Pape teve uma ligação muito próxima. Eles eram amigos, antes de tudo, eram as relações humanas. O mais importante para ele era a pessoa, e, o que existia como mais humano, como expressão propriamente humana, era a arte.

MB : Como você vê o trabalho de Palatnik? Suas ligações com a arte cinética, o movimento neoconcreto e a arte tecnológica ?

603 ■

CB : É difícil esboçar um panorama da arte brasileira, porque são todos muito diferentes. Fisicamente, os brasileiros são tão loiros de olhos azuis, quanto morenos de olhos verdes. É um pouco parecido com os artistas. Palatnik trabalhou no seu canto, ele não sabia nada sobre cinética. Ele fez sua pesquisa, e penso, que nem sequer foi considerado um artista cinético na lista de Franck Popper, como mais tarde, a partir de 1964. A história da arte é desinteressante quando é uma classificação fria, um inventário seco, isso não faz sentido. Mario Pedrosa também estava cansado de “ismos”, foi a grande moda: novo realismo, cientismo, expressionismo, a era dos “ismos”, ele achava isso completamente obsoleto, esse modo de considerar a arte como se nós fizemos um inventário. Felizmente, os “ismos” desapareceram nos anos sessenta. É verdade que existem características comuns entre artistas brasileiros, mas o mais interessante é ver as diferenças, ver o que os diferencia um de outro.

Nessa lógica, Palatnik foi cinético antes do tempo, mas também foi muito diferente de Soto, Agam, Schöffer ou Le Parc. É mais interessante distinguir suas diferenças dentro dos movimentos. Há também o contexto que é importante para o artista e, sem dúvida, Palatnik é pioneiro da arte cinética no Brasil, o que não era óbvio no início, mas foi reconhecido mais tarde. Frederico Morais trabalhou muito com Pedrosa, ele tem um grande respeito e uma grande amizade por Mario. Pedrosa não influenciou somente os artistas mas também os críticos de arte. O concretismo sem Mario Pedrosa não existiria, e, provavelmente o neo-concretismo também não. Ele colocava as qualidades humanas acima de tudo. Palatnik é quase um pesquisador, um pouco como um cientista louco. Há alguns meses, eu vi uma exposição, onde ele mostrou alguns filmes curtos, muito legais e bem humorados. Havia pequenos dados magnéticos, com os quais ele brincava. Há sempre muitas influências, e isto é inconsciente. O Brasil é uma “terra de contrastes”, é difícil identificar uma identidade brasileira, mas, se existir, ela é reivindicada no período do neocon-

cretismo. Os brasileiros estão sempre a procura de uma identidade. É um povo que foi colonizado, eles tentaram colonizar os índios, mas os índios preferiram cometer suicídio, em seguida eles importaram escravos da África. Existem identidades que se misturam no Brasil. Pode-se dizer que a identidade brasileira é a mistura, é um sincretismo, o completamente oposto à ideia de pureza. O Brasil sempre teve uma fome canibalista por tudo que vem do exterior, e, o desejo contraditório e, às vezes contestado, de constituir no mesmo espaço, uma imagem que os representa como um todo. O Brasil reivindica o todo – nos somos o todo, – não somos isso ou aquilo, mas o todo, absorvemos tudo, fizemos o que queríamos, somos o todo. Essa é a identidade brasileira, é a reivindicação do todo, é uma síntese que toma tudo, canibalizando absolutamente o colonizador, a imagem do colonizador, e todas as influências estrangeiras que ai estariam.

Bibliografia Indicativa

BOMPUIS, Catherine, « A Revolution of sensivity », in : Eds. FERREIRA, Glória, HERKENHOFF, Paulo, **Mário Pedrosa Primary Documents**. New York : The Museum of Modern Art, 2015, p. 52-57.

ESPADA, Heloisa, « **Mário Pedrosa et l'abstraction géométrique au Brésil : pour un « constructivisme » non dogmatique** », Critique d'art [En ligne], 47 | Automne / Hiver 2016, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 25 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/23253> ; DOI : 10.4000/critiquedart.23253

FERREIRA, Glória, « Neoconcretismo, la théorie et la pratique », in : Mémoires croisés, dérives archivistiques : **Archive de la critique d'art**, Paris : Institut national d'histoire de l'art, 2015, p. 46-49.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **La phénoménologie de la perception**, Paris : Gallimard, 1945.

Recebido em 21/10/2018 - Aprovado em 21/11/2018

Como citar

BEUZARD , M. KERINSKA, N. (tradução) Reflexões sobre o cenário artístico brasileiro dos anos 1940 aos anos 80: Entrevista com Catherine Bompuis, 2010ouvirOUver; Uberlândia, v.14,n.2, p.594-604, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>; DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-24>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Mídias localizadas e mobilidades compartilhadas, criação e ativação em três dispositivos artísticos contemporâneos

BERNARD GUELTON

Tradução de NIKOLETA KERINSKA

■ 606

Bernard Guelton desenvolve trabalhos artísticos que questionam os contextos sociais, arquitetônicos e urbanos nos quais ele intervém. A questão da relação entre arquitetura e ficção caracteriza parte de suas produções projetadas para atores e lugares. Obras móveis e jogos urbanos são novidades que cruzam o trabalho desenvolvido em sua equipe de pesquisa. É professor da Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne e nesse contexto, lidera o grupo Fictions& Interactions (UMR ACTE 8218 Université Panthéon Sorbonne Paris 1).

Obras principais: 1- Digital Interfaces in Situations of Mobility: Cognitive, Artistic, and Game Devices, Editor, Common Ground Publishing, Chicago, USA, 2016, 2- Dispositifs artistiques et interactions situées, (Dir.) Presses Universitaires de Rennes, 2016, 3- Les figures de l'immersion, (Dir.) Presses Universitaires de Rennes, 2014, 4- Images et récits (Dir.) L'Harmattan, 2013, 5- Fiction et médias, intermédialités dans les fictions artistiques, (Dir.) Publications de la Sorbonne, 2011, 6- Les arts visuels, le web et la fiction, (Dir.) Publications de la Sorbonne, 2009, 7-Archifiction, Quelques rapports entre les arts visuels et la fiction, Publications de la Sorbonne, 2007, - L'exposition, interprétation et réinterprétation, L'Harmattan, 1998.

AFILIAÇÃO: Université Panthéon Sorbonne Paris 1, Paris França.

Nikoleta Kerinska é doutora em Artes Plásticas, Estética e Ciência da Arte pela Universidade de Paris I, Panthéon-Sorbonne (2014). Pesquisadora do grupo Fictions & Interactions da Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne sob a coordenação de Bernard Guelton. Professora de arte computacional na Universidade Federal de Uberlândia. Sua pesquisa artística inspira-se pelas convergências/divergências nos processos de comunicação homem-máquina, que fazem uso da linguagem natural, como também pelas relações poéticas entre linguagem natural e imagem.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia MG, Brasil

■ RESUMO

Um número crescente de dispositivos artísticos, lúdicos e ficcionais, utiliza como base a mobilidade das pessoas e suas interações via interfaces computacionais. Neste contexto, as noções de mídia localizada e de mobilidade compartilhada constituem duas finalidades, que são ao mesmo tempo, complementares e essenciais. Neste artigo são apresentados três exemplos de práticas artísticas, que se utilizam dessas noções, propulsionando mudanças significativas nas relações entre cultura e mídia.

■ PALAVRAS-CHAVE

Cia. de Dança Palácio das Artes, experiência, movimentos, dança de resistência.

■ ABSTRACT

A growing number of artistic, playful and fictional devices are based on users' mobility and on their interaction via digital interfaces. In this context, the notions of situated media and shared mobility are two complementary key points. Three examples of artistic practices that benefit from these very important substantial transformations in our cultural approach are presented here.

607 ■

■ KEYWORDS

Cia. de Dança Palácio das Artes, experience, movements, resistance dance.

A mobilidade das pessoas, das informações, dos objetos, das redes, e, conseqüentemente, das obras artísticas contemporâneas está evoluindo rapidamente¹. As formas de conceber e experimentar o espaço-tempo e as relações sociais encontram-se profunda e constantemente modificadas (ver Vincent-Geslin e Ravalet, 2015). Neste sentido, a mobilidade compartilhada torna-se particularmente significativa, recebendo cada vez mais atenção². Primeiramente, proponho abordar a problemática das mobilidades compartilhadas, tendo como base a questão das mídias localizadas, que se mostram, posteriormente, como um fator significativo no desenvolvimento de novas relações com o espaço e com a comunidade. Ao mesmo tempo, demonstrarei como as mídias localizadas estão no centro do desenvolvimento das mobilidades compartilhadas.

Mídias localizadas

A expressão “mídia localizada” pode ser entendida, de maneira geral, a partir da seguinte citação: “Locative media is to bring context to information” (Tuters, 2012, pp. 267-282). Abordando a questão com mais precisão, essa primeira definição pode ser complementada pela seguinte ideia: “We use the term situated media to refer to multimedia and hypermedia that are embedded in the user’s surroundings.” (Güven, Brake e Oda, 2006, p. XX) 235-236. Estas duas abordagens podem ser utilizadas também para pensar uma espécie de história contemporânea das mídias: 1) uma, própria dos meios de comunicação de massa (rádio, televisão...), que durante a difusão tradicional de informação evoca um “correspondente” para testemunhar um evento em algum determinado lugar ; 2) e uma outra, no contexto de uma mudança fundamental quando a informação multimídia ou hipermídia é incorporada e integrada ao ambiente do sujeito. Neste contexto, os participantes são sucessivamente ou simultaneamente receptores e transmissores de informações, cujo significado é constituído de acordo, e, em função do local de produção.

A forma mais antiga de mobilidade compartilhada, constitutiva do desenvolvimento humano, é certamente a caminhada compartilhada. Pode-se observar que caminhar, na companhia de alguém ou em grupo, continua sendo algo muito im-

¹ Trata-se de uma evolução acelerada que se desenvolve em pelo menos três níveis distintos: das mídias, das concepções da obra de arte, e, do acoplamento da arte com determinados avanços tecnológicos. Assim, do ponto de vista das mídias, as tradicionais agregaram as práticas de instalação, os ambientes multisensoriais, e as práticas em redes e on-line. Do ponto de vista da concepção da obra de arte, a perda do original (no campo das artes visuais) somava-se à desmaterialização da obra, provocando questões sobre o desaparecimento do autor, sobre a obra participativa e colaborativa, sobre o nomadismo e a mobilidade. Na perspectiva do acoplamento da arte com os avanços tecnológicos, como também na óptica da transferência de dados analógicos para digitais, pode-se adicionar os recursos dos softwares, as manipulações da matéria viva, a bioarte, a nanotecnologia (...). Essas são algumas das trajetórias marcadas pelos trabalhos artísticos, que evoluíram em alta velocidade desde o final dos anos 60 na Europa e nos Estados Unidos. Nenhum trabalho de pesquisa ou publicação engloba a totalidade dessas transformações. Permitam-nos repertoriar algumas referências: sobre a questão dos dispositivos artísticos *Dispositifs artistiques et interactions situées*, Presses universitaires de Rennes (PUR), 2016 (sob a minha organização); sobre a questão dos ambientes multisensoriais ver *Figures de l’immersion*, aux PUR, 2014; um site rico em recursos sobre as evoluções da arte contemporânea com as tecnologias é Leonardo, <https://www.leonardo.info>; uma lista ativa para divulgação de informações sobre os acoplamentos artes-ciências- tecnologias é yasmin_announcements@estia.media.uoa.gr, ou situado em Montreal, o site Hexagrama, <http://hexagram.uqam.ca/>.

² Vejam, por exemplo, a importância de uma comunidade científica que estudou a mobilidade, como Cosmobilities Network : Sharing Mobilities : New perspectives for societies on the move? (<http://www.cosmobilities.net/>).

portante em nossas experiências atuais de mobilidade compartilhada. É notável que, mesmo antes do desenvolvimento das mídias localizadas no contexto artístico, a experiência “caminhar/criar³” é um paradigma fundamental para a criação contemporânea e também para a performance. Contudo, neste sentido, a mobilidade experienciada pelo artista constitui mais uma experiência individual do que uma experiência coletiva, que necessita em seguida de uma documentação para ser compartilhada.

Mobilidades compartilhadas

Uma situação radicalmente nova se estabelece quando a partilha entre a ação do artista e a documentação desta, que tem por objetivo visualizá-la, desaparece. Não se trata mais de um artista ou de um espectador, mas de uma série de atores compartilhando o mesmo espaço-tempo. Além disso, a utilização de mídias localizadas permite a transformação do espaço individual em um espaço comum, aberto, permanentemente redefinido e reatualizável, em termos de espaço físico e virtual. Levando em consideração colocações anteriores, proponho definir as «mobilidades compartilhadas» a partir de seus aspectos contemporâneos, como diferentes formas de deslocamento físico ou virtual, e combinado entre diversas pessoas, em um espaço contínuo ou descontínuo ⁴.

Um número crescente de dispositivos artísticos, lúdicos e ficcionais utilizam como base a mobilidade das pessoas e suas interações via interfaces digitais (Guelton, 2016, 2017). Neste cenário, distinguem-se os dispositivos artísticos e lúdicos “fixos” (instalações, exposições...), que solicitam a mobilidade e as ações do sujeito para ativá-los, e, os dispositivos artísticos e lúdicos “nômades”, que são implantados em escala urbana em um território que é, apenas, parcialmente configurado.

De fato, em jogos urbanos, jogos em realidades alternadas, ou jogos móveis baseados em geolocalização (LBMGs) (de Souza e Silva e Sutko, 2009), o espaço em que os jogadores evoluem não tem limites fixos determinados, mas dependerá da situação espacial dos jogadores, de suas interações, dos cenários previstos e das características específicas do espaço urbano percorrido.

Dispositivos fixos ou incorporados: operatividade e performatividade

Os dispositivos para os quais a mobilidade é constitutiva, visam ser “operáveis” e “reconfiguráveis”. Operabilidade, ou o “caráter de uma ação ou série de ações organizadas para atingir um determinado propósito”, se concentra no usuário. Mais do que simplesmente encenar ou colocar o dispositivo artístico para funcionar por um espectador, agora é necessário, em um grande número de situações artísticas contemporâneas, tornar os dispositivos operáveis para um participante. Através de suas ações, sua participação e seu envolvimento, este último “performa”,

³ Para usar o título da famosa obra de Thierry Davila Marcher-Créer, Paris : Éditions du regard, 2007.

⁴ A distância física e geográfica entre os sujeitos não implica necessariamente uma descontinuidade, enquanto o acesso, a conectividade e a passagem de um suporte perceptivo para outro podem ser descontínuos.

joga, executa, ou ainda realiza o dispositivo (Bianchini, 2012). Neste sentido, um princípio de performatividade também rege um grande número de dispositivos nas práticas contemporâneas.

Questões

Tendo como base o esboço apresentado sobre as mídias localizadas e as mobilidades compartilhadas, a operatividade e a performatividade nas práticas artísticas atuais, vamos delinear algumas questões: como circunscrever e melhor definir as mídias localizadas e as mobilidades compartilhadas? Como as mobilidades compartilhadas são viabilizadas e ativadas pelas mídias localizadas? Como certas práticas artísticas se apropriaram das mídias localizadas, no contexto das mobilidades compartilhadas, fazendo novos usos criativos? Mas, antes de tudo, talvez seja necessário se perguntar de que maneira o termo de “computacional⁵” se refere a essas novas práticas?

Limiares e desdobramentos do “computacional”

Se o “todo computacional” é certamente um discurso na sociedade contemporânea, pode ser útil recordar sua linhagem técnica. Em primeiro lugar, tentaremos uma representação intuitiva, um pouco confusa, a qual concluiremos com um segundo diagrama mais técnico. O primeiro esquema é intitulado “Digital Thresholds and Scaling” e o segundo é “Analog-Digital Transfers, Interface Convergence e Transport Acceleration”.

No primeiro diagrama (Figura 1) localizamos oito momentos, como limiares e desdobramentos no desenvolvimento “computacional”: estágios da digitalização do sinal, cálculo, conversões, interconexões, transferências, convergência, velocidade e instantaneidade. Cada uma dessas etapas soma-se a seguinte, aumentando e multiplicando suas possibilidades, levantando a longa e complexa história da digitalização de sinais analógicos, e dos diferentes estágios de conversões analógico-digitais (Hardy, 2009).

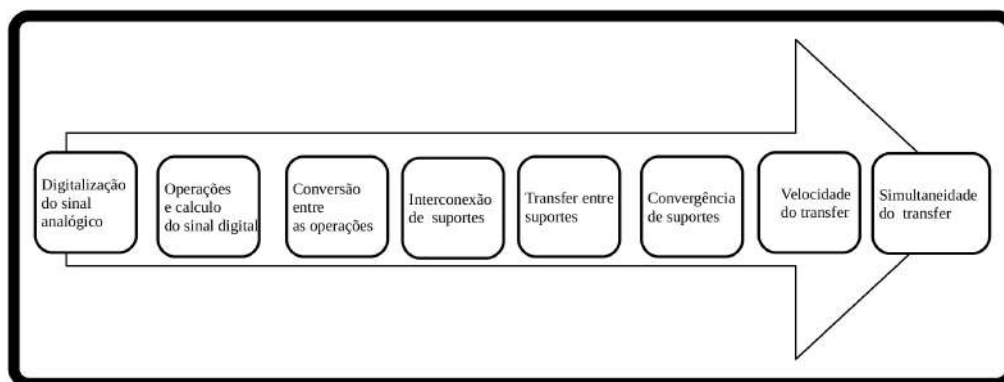


Figura1. Limiares e desdobramentos do “computacional”

⁵ N.T. Em francês o autor usa o termo ‘numérique’.

A multiplicidade de conversões permitida pelas etapas de digitalização e de cálculo nos parece uma das características fundamentais do universo computacional. Trata-se, portanto, neste esquema, de diferentes limiares e de seus sucessivos desdobramentos. No contexto das inter-relações entre mídias localizadas e mobilidades compartilhadas, os últimos três momentos identificados neste diagrama são particularmente decisivos. Contudo, devemos acrescentar mais uma etapa fundamental – a geolocalização. Outras características, que acompanham essas mudanças também devem ser levadas em conta, como a portabilidade dos dispositivos, que possibilita o uso em deslocamento de suas aplicações, permitindo que cada usuário seja ao mesmo tempo receptor e transmissor de informações.

Em seguida é preciso corrigir e completar este primeiro diagrama, feito de maneira intuitiva, por um segundo (Figura 2), que organiza de forma técnica e coerente o conjunto de operações necessárias para a convergência entre as interfaces, os suportes e as redes e a aceleração dos meios de deslocamentos e de transportes. Essas são as operações, que permitem combinar mídias localizadas e mobilidades compartilhadas.

Como delimitar e melhor definir as mídias localizadas e as mobilidades compartilhadas?

611 ■

Vários regimes e níveis podem ser identificados.

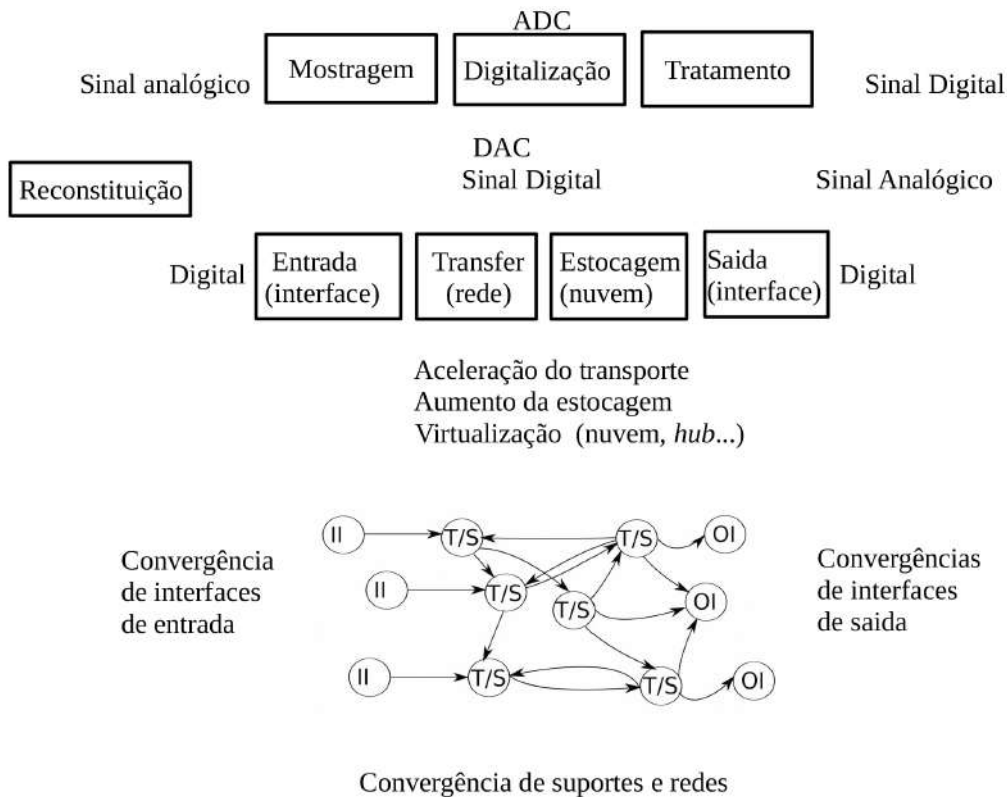
Em termos de mídia localizada:

- formas visuais, sonoras, autônomas ou combinadas;
- parâmetros externos e internos;
- ferramentas, aplicações, contextos, velocidade, rastreabilidade;
- formas físicas, virtuais e fictícias.

Em termos de mobilidades compartilhadas:

- formas contributivas, participativas e colaborativas;
- ativação, espacialização, transformação, hibridação;
- cognições localizadas, estendidas, distribuídas, compartilhadas.

Como certas práticas artísticas se apossaram das mídias localizadas no contexto das mobilidades compartilhadas visando novos usos criativos?



■ 612

Figura 2. Transfert analógico-digitais, convergências de interfaces e aceleração dos meios de deslocamento/transporte (ADC: Conversor Analógico-Digital; DAC: Conversor Digital-Analógico; II: Interface de Entrada de dados; OI: Interface de Saída de dados; T / S: Transferência / Armazenamento)

Para responder à questão, examinaremos brevemente três exemplos: o projeto “Remote Paris” do grupo artístico Rimini Protokoll, que experimenta uma série de interfaces para a criação de uma cidade híbrida, tanto física quanto virtual, tendo como resultado associação de duas cidades (ver o projeto Hupareel); o projeto “Paris-Rio”, que consiste na criação de um mapa compartilhado e simultâneo, que permite a transmissão e a troca de fotografias geolocalizadas; e o projeto “Paris-Shanghai”, que propicia uma navegação por orientação a distância, e, cujo objetivo é descobrir o centro da cidade virtual e fictícia do projeto Hupareel, resultante da hibridização das duas cidades fisicamente distantes.

Remote Paris

No projeto “Remote Paris”, realizado durante o verão de 2015, o grupo de artistas Rimini Protokoll propõe um passeio em três bairros parisienses para cerca de quarenta pessoas equipadas com fones de ouvido. Ao longo dos percursos,

aproximadamente cinquenta instruções, ações e comentários são enviadas simultaneamente aos participantes. A sucessão de eventos correlacionados durante a jornada pode, retrospectivamente, se configurar como uma narrativa para os participantes. No entanto, durante a performance, nenhuma história é explicitamente contada, exceto na forma de micro-histórias que acompanham um lugar ou uma ação.

O percurso, com duração aproximada de duas horas, iniciou-se no cemitério de Père-Lachaise e terminou na sede do Partido Comunista, construído por Oscar Niemeyer. Em troca de uma carteira de identidade, os participantes recebem fones de ouvido, ou usam seu próprio equipamento para receber as instruções. Com a ajuda de um mini-mapa, os participantes localizaram o ponto de partida. Vários elementos podem ser invocados para documentar este trabalho performativo e colaborativo: uma rota urbana, uma série de lugares identificados, as ações propostas e os comentários em áudio transmitidos ao longo da rota, que são de dois tipos a saber: 1) considerações sobre o ambiente e 2) considerações sobre as reações individuais ou coletivas ao longo do percurso.

Uma vez iniciada a experiência, todos são convidados a explorar o ambiente sem se afastar do ponto de escuta. Em um primeiro momento, é sugerido aos participantes escolher um túmulo, imaginar pessoas ligadas a ele (...), e tomar consciência de nossa própria efemeridade. O relato desenvolve esse aspecto contingente da vida, a nossa situação pessoal em relação a ela. A voz se identifica como um personagem chamado Untel, mas sua identidade masculina ou feminina logo mudará para outra identidade. Ao fazê-lo, anuncia gradualmente sua identidade transgênero, transpessoal e “trans-temporal”... É uma voz onisciente. Ela faz considerações sobre o ambiente, pedindo-nos para prestar atenção, e ao mesmo tempo desejando-nos a possibilidade de atingir uma situação “trans-contingente” e “trans-temporal”...

Os elementos essenciais desta experiência são de três tipos: 1) a mídia localizada aqui é de natureza sonora; 2) as instruções são emitidas de acordo com os lugares percorridos; 3) a mobilidade é essencialmente a do grupo chamado “a horda”, que se move segundo as instruções. Se as trocas ainda são possíveis entre os membros da horda, não há retorno algum entre “a voz” e os protagonistas.

Paris-Rio

Neste segundo exemplo, realizado com ORBE⁶, os protagonistas são separados em dois grupos: um no Rio e outro em Paris. Aproveitando a superposição em um servidor comum, de dois bairros dessas duas cidades, os participantes constroem um mapa compartilhado. Este mapa é composto por traços dos percursos dos participantes, e por fotografias geolocalizadas, isso permite que os participantes visualizem tanto sua rota, como a rota dos participantes da outra cidade. O aplicativo também possibilita “postar” fotografias, tiradas durante a evolução da rota ou exibir as fotografias emitidas da cidade distante, alcançando os diferentes círculos de geolocalização das fotografias. Como exemplo dessa experiência, o vídeo apresentado abaixo restitui o progresso dos vários percursos e a transmissão/recepção de fotografias: <https://vimeo.com/142309729> .

Paris-Shanghai

Vários testes de interação foram realizados entre Paris e Xangai, também com a participação de ORBE. Este, que queremos repertoriar não foi documentado em vídeo, mas apenas um extrato das instruções de áudio entregues aos participantes: <https://vimeo.com/126418630>. Esta experiência permite hibridizar dois espaços distantes, mas também os universos físico, virtual e ficcional. A execução da sequência de instruções e a trocas entre os participantes torna possível a chegada ao centro da cidade virtual e fictícia de Hupareel. Este centro é ao mesmo tempo um local físico na cidade de Xangai, ou na cidade de Paris. As instruções são emitidas simultaneamente, e, moduladas de três maneiras importantes: as peculiaridades de cada ambiente urbano condicionam diretamente a possibilidade de cada um dos participantes seguir as instruções. Alcançar uma passagem de pedestres, um jardim público, etc., ou outro local indicado, depende somente das especificidades de cada local, mesmo que a orientação na cidade é feita seguindo as instruções dadas pelos participantes da outra cidade. Determinadas informações que ajudam na direção podem ser solicitadas também aos transeuntes locais.

■ 614

Conclusão

Apresentando de maneira sucinta esses três exemplos, podemos detectar certas características referentes ao entrelaçamento entre mídias localizadas e mobilidades compartilhadas.

No caso de “Remote Paris” se trata de uma mídia exclusivamente sonora, que fornece as instruções ao longo do percurso. A mobilidade do grupo é programada antecipadamente, mas requer um retorno reflexivo – existe uma voz onnipresente, mas nenhuma interação com ela é possível. No segundo caso “Paris-Rio”, em um espaço em comum são associados simultaneamente traços dos percursos e fotografias distantes. Por fim, no projeto “Paris- Shanghai” pode ser vista uma terceira cidade híbrida, virtual e ficcional, resultado da associação de uma orientação recíproca entre os dois bairros, fisicamente distantes.

Essas novas imbricações entre mídias localizadas e mobilidades compartilhadas estão levando a uma série de reviravoltas no contexto das práticas artísticas contemporâneas, e, portanto, frequentemente, no que diz respeito às “metamorfoses computacionais da cultura e da mídia”:

- travessias do espaço físico;
- hibridização de espaços distantes;
- versatilidade e hibridações de percepções e mídias;
- co-construção e reconfiguração do espaço pelos indivíduos;
- configuração e reconfiguração das trocas e das comunidades;
- regime de instantaneidade combinado com o da temporalidade local;
- regime de conectividade e conseqüente de desconexão;
- regime combinado em virtual, ficcional e real.

Essas reviravoltas fundamentais na percepção do espaço, e nas interações entre os indivíduos, resultam no desdobramento das etapas de conversão, de convergências e de transmissões de sinais computacionais. Trata-se também de perceber essas experiências como novas formas de criação, ativação e apropriação dentro da mídia e das mobilidades compartilhadas por comunidades pequenas, mas comprometidas.

Os grupos de artistas Blast Theory e Rimini Protokoll são bons exemplos desse engajamento, que pode assumir várias formas. O projeto de Rimini Protokoll ("Remote Paris"), por exemplo, questiona o olhar e os condicionamentos relacionados ao espaço urbano, aos seus lugares e suas instituições (o cemitério, o metrô, o hospital, a igreja, o bairro chinês, a prostituição ...). Ele coloca a questão também da construção de uma identidade coletiva (a horda), em oposição a identidade anônima do espaço urbano e, trata conseqüentemente, questões sobre a capacidade de agir e representar-se como um grupo⁷. Em termos gerais, são as nossas representações individuais ou coletivas (e seus conflitos), como também as relações com a "máquina onnipresente" em nossas sociedades, aquela que automaticamente fornece instruções, sua identidade, sua natureza omnisciente.

Para concluir, indicamos ainda como exemplo o grupo artístico Blast Theory, que focou desde muito cedo no uso do telefone celular reconfigurando o espaço privado e o espaço público⁸, e seu uso decisivo entre as pessoas em situação de rua. O grupo demonstrou também que o comprometimento político pode ser conduzido como um experimento de arte. Assim, durante a sua intervenção performática na 52ª Bienal de Veneza, os participantes deveriam escolher entre atuar como Ulrike Meinhof ou como Eamon Collins⁹, ou seja, escolher entre o compromisso do grupo da facção do Exército Vermelho ou o grupo do Exército Republicano Irlandês (IRA). No projeto "A Machine to see with"¹⁰, trata-se de encontrar parceiros e se associar para roubar um banco. É não só a mobilidade dos protagonistas, a geolocalização em tempo real de suas rotas urbanas, mas também a geolocalização da mídia interativa utilizada que permite esses novos experimentos. Estas são a aceleração das conversões computacionais, e também a portabilidade de dispositivos, que podem ser usados junto a corpo em deslocamento no espaço físico. Eles permitem que todos sejam receptores e transmissores de informação, em espaços ao mesmo tempo distantes e híbridos, e assim, modificando profundamente a estrutura de nosso ambiente social e cultural.

⁷ Por meio de ações como dançar coletivamente em praça pública, ou levantar o braço durante uma viagem no metrô...

⁸ Por meio de ações como dançar coletivamente em praça pública, ou levantar o braço durante uma viagem no metrô...

⁹ Ver Ulrike And Eamon Compliant : <http://www.blasttheory.co.uk/projects/ulrike-and-eamon-compliant/> .

« Commissioned by the De La Warr Pavilion for the Venice Biennale Ulrike And Eamon Compliant places each participant at the centre of a world of bank robbings, assassinations and betrayals. Assume the role of Ulrike or Eamon and make a walk through the city while receiving phone calls. The project is based on real world events and is an explicit engagement with political questions. What are our obligations to act on our political beliefs? And what are the consequences of taking those actions? »

¹⁰ Ver : <http://www.blasttheory.co.uk/projects/a-machine-to-see-with/> .

Referências

BIANCHINI, S., **La performance**. Quand faire, c'est dire. Dans J.-P. Fourmentraux (dir.), *L'Ère post-média. arts, humanités digitales et cultures numériques* (p. 137-162). Paris, France : Hermann. 2012.

COSMOMOBILITIES NETWORK . **Sharing Mobilities**: New perspectives for societies on the move? (s.d.). Acessado em <http://www.cosmobilities.net/>

DAVILA, T. *Marcher-Créer*. Paris, France: Éditions du regard, 2007

DE SOUZA e SILVA, A. et SUTKO, D. M. **Digital Cityscapes, Merging Digital & Urban Playspaces**. New York, NY : Peter Lang, 2009

GUELTON, B. (dir.) *Dispositifs artistiques et interactions situées*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 2016.

_____ (dir.) **Digital Interfaces in Situation of Mobility**: Cognitive, Artistic and Game Devices. Chicago, IL : Common Ground Publishing, 2017

GÜVEN, S., FREINER, S. et ODA, O. **Mobile Augmented Reality Interaction Techniques for Authoring Situated Media On-Site**. Proceedings IEEE and ACM ISMAR 2006, Santa Barbara, CA, 235-236, octobre 2006

HARDY, D. **Télécommunications** : la révolution numérique. Encyclopédie Universalis (version 9), 2009

Tuters, M. (2012). From mannerist situationism to situated media. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 18(3), 267-282. doi: 10.1177/1354856512441149

Vincent-Geslin, S. et Ravalet, E. (2015) La mobilité dans tous ses états. Représentations, imaginaires et pratiques. Introduction du dossier. *SociologieS*. Repéré à <http://sociologies.revues.org/5134>.

Recebido em 01/09/2018 - Aprovado em 15/10/2018

Como citar :

GUELTON, B. ; KERINSKA, N. (tradução). Mídias localizadas e mobilidades compartilhadas, criação e ativação em três dispositivos artísticos contemporâneos. ouvirOUver. Uberlândia, v.14,n.2, p.606-617, jul.2018. Disponível em:

<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>; DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-25>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NORMAS PARA SUBMISSÃO / DIRETRIZES PARA AUTORES

ouvirOUver é uma revista dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia: Programa de Pós-Graduação em Artes / Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Programa de Pós-Graduação em Música / Mestrado Profissional em Artes. Tem como propósito estimular o debate artístico, científico e pedagógico de questões ligadas à música, artes cênicas, artes visuais e áreas afins. A revista tem periodicidade semestral e são editados dois números por ano.

Não há custos para os autores na submissão e publicação de seus artigos na revista ouvirOUver. / There are no costs to the authors when submitting and publishing their articles in ouvirOUver.

Informamos que todos os textos submetidos à revista ouvirOUver são escrutinados para o impedimento de plágio./ Please be advised that all texts submitted to the ouvirOUver journal are scrutinized for the prevention of plagiarism.

Instruções para submissão de trabalhos à revista ouvirouver

Toda submissão deve ser realizada pelo Sistema de Editoração Eletrônica através do endereço eletrônico: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/index>

Nesse site há orientações para cadastro de autores para criação de login e senha de acesso.

■ 618

Condições para submissão

Como parte do processo de submissão, os autores devem verificar a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões só serão aceitas se estiverem de acordo com as normas. O artigo submetido será avaliado pelo Corpo Editorial e de Pareceristas que decidirão sobre sua publicação ou não.

1. A contribuição deve ser original e inédita, e não deve estar sendo avaliada para publicação por outra revista. Caso contrário, justificar em "Comentários ao Editor".
2. A submissão deve adequar-se a uma das Modalidades de Trabalhos: Artigos, Resenhas e Entrevistas.
3. O trabalho submetido (no caso de artigo) deve ter extensão entre 25.000 e 35.000 caracteres com espaços.
4. O trabalho submetido (no caso de artigo) inicia com Resumo, Palavras-chave, Abstract e Keywords. Após o texto do artigo, há a listagens das Referências.
5. A identificação de autoria do trabalho deve ser removida do arquivo e da opção Propriedades no Word, garantindo desta forma o critério de sigilo para avaliação por pares conforme instruções disponíveis no site.
6. O texto deve seguir os padrões de estilo, de formatação, do uso de citações, de inserções de figuras e de uso de referências conforme o TEMPLATE, disponível no site.
7. Todos os endereços de páginas na Internet (URLs), incluídas no texto (Ex.: <http://www.ibict.br>) deverão estar ativos e prontos para clicar.
8. No caso de peças teatrais e partituras: as mesmas deverão estar acompanhadas da especificação do arquivo eletrônico.
9. No caso de partituras: as mesmas deverão estar no formato do Finale.
10. O(a)s autor(a)es devem declarar estar ciente(s) de que os trabalhos que venham a ser publicados na Revista ouvirOUver são de responsabilidade do(s) próprio(s) autor(es), inclusive quanto à correção ortográfica do texto, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista ouvirOUver, à EDUFU ou à Universidade Federal de Uberlândia.

Modalidade e instruções para a preparação dos trabalhos para submissão.

1. ARTIGOS:

Os artigos deverão ser inéditos; apresentar uma questão de pesquisa na área estudada; explicar os objetivos da investigação bem como as fontes e pressupostos teóricos; abordar os resultados e conclusões advindos do processo investigativo. Os textos deverão ter de 25.000 a 35.000 caracteres com espaços, incluindo todas as informações adicionais (resumo, palavras-chave, dados do autor, legendas, etc.). As normas para artigos estão disponíveis no template no site.

2. RESENHAS:

Referem-se a análise e comentários de livros, espetáculos, exposições, filmes e/ou outros trabalhos. As obras devem ter sido publicadas (ou exibidas), no máximo, há dois anos no Brasil ou quatro para publicações (ou obras) internacionais, ou de títulos esgotados e com reedição recente. Deverão iniciar com a referência bibliográfica do texto ou trabalho resenhado. As resenhas deverão ter até 05 páginas. O uso de fontes, alinhamentos e referências seguem o modelo de artigos apresentado no template disponível no site.

3. ENTREVISTAS:

Entrevistas com artistas (ou grupo de artistas), profissionais ou acadêmicos atuantes na área de Artes que versem sobre tema atual na sua área de atuação. As entrevistas objetivam obter relatos e expor as ideias do(s) entrevistado(s), como também explorar e problematizar, junto com ele(s), a complexidade do debate sobre a questão abordada.

Na entrevista deve constar o nome do(s) entrevistado(s) e um subtítulo que abarque o assunto. A parte introdutória da entrevista, de até 30 linhas, deve conter uma apresentação breve do entrevistado, as razões que levaram o entrevistador a entrevista-lo sobre o tema em pauta e a circunstância da entrevista. O entrevistador poderá também situar seu lugar de fala e interesse sobre o assunto. (Na fase de submissão pede-se não identificar o entrevistador).

Os textos em forma de perguntas e respostas, deverão ter de 10 a 15 páginas (ou de 15 mil a 30 mil caracteres com espaço). Na primeira página, deve constar um resumo (de 500 a 1200 caracteres com espaços e não exceder 12 linhas) com a perspectiva sucinta do(s) tema(s) exposto(s) pelo(s) entrevistado(s). O uso de fontes, alinhamentos tanto para a entrevista como para o resumo, abstract, palavras-chave e referências seguem o modelo de artigos apresentado no template disponível no site. Junto à submissão deverá ser anexado o Termo de Autorização de publicação assinado pelo entrevistado. No caso de aceite, o termo de autorização de uso de imagem e conteúdo de entrevista assinado pelo entrevistado deverá ser enviado pelo correio.

619 ■



A revista está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição NãoComercial 4.0 Internacional.

Contato:

Revista ouvirOUver / ouvirouver@gmail.com / tel: 34 32394424

Revista dos Programas de Pós-graduação do Instituto de Artes

Universidade Federal de Uberlândia - Avenida João Naves de Ávila, 2121 /

Bloco 3M / Campus Santa Mônica - 38408-902 – Uberlândia - MG

