

Revista

2018 • maio

CULTURA E EXTENSÃO USP



USP  PRCEU

19

Revista

2018 • maio

CULTURA E EXTENSÃO USP



Presença em diretórios e bases de dados: Catálogo Latindex (www.latindex.unam.mx), Portal Periódicos Capes (www.periodicos.capes.gov.br) e REDIB (www.redib.org).

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor

Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-Reitor

Prof. Dr. Antônio Carlos Hernandez

Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária

Profa. Dra. Maria Aparecida de Andrade Moreira Machado

Pró-Reitor de Graduação

Prof. Dr. Edmund Chada Baracat

Pró-Reitor de Pós-Graduação

Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Júnior

Pró-Reitor de Pesquisa

Prof. Dr. Sylvio Roberto Accioly Canuto

PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Pró-Reitora de Cultura e Extensão Universitária

Profa. Dra. Maria Aparecida de Andrade Moreira Machado

Pró-Reitora Adjunta de Extensão Universitária

Profa. Dra. Margarida Maria Krohling Kunsch

Assessores Técnicos de Gabinete

Prof. Dr. João Luiz Passador

Prof. Dr. Thiago Marrara de Matos

Assistentes Técnicos do Gabinete

Cecílio de Souza

Flavia dos Santos Vince

Chefe da Divisão de Comunicação Institucional

Michel Sitnik

Chefe da Divisão de Ação Cultural

Margarete Ramos

Chefe da Divisão Acadêmica

Marina Santos de Carvalho

Chefe da Divisão Administrativa e Financeira

Valdir Previde

CONSELHO EDITORIAL

Alexis Lyras (Georgetown University)

Heloísa André Pontes (UNICAMP)

Izabel Madeira de Loureiro Maior (UFRJ)

Marc Jimenez (Université Paris I Panthéon-Sorbonne)

Maria das Dores Guerreiro (Instituto Universitário de Lisboa)

Maria Ruth Amaral de Sampaio (USP)

Marisa Midori Deaecto (USP)

Mônica Almeida Kornis (FGV)

Patrizia Calefato (Università degli Studi di Bari)

Plínio Martins Filho (USP)

Vinícius Pedrazzi (USP)

Wrana Maria Panizzi (UFRGS)

COMISSÃO EDITORIAL

Editores Responsáveis

Profa. Dra. Diana Helena de Benedetto Pozzi

Editores Associados

Profa. Dra. Christiane Wagner

Profa. Dra. Primavera Borelli

Prof. Dr. Waldenyr Caldas

Profa. Dra. Sônia Penin

Jornalista Responsável

Michel Sitnik - MTB 0082912/SP

Assistente Editorial

Camila Previato

Fernanda Naomi Kumagai



Universidade de São Paulo. Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária

Revista de Cultura e Extensão USP/
Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da
Universidade de São Paulo. – N. 1 (jun./jul. 2009)
- São Paulo, SP: Universidade de São Paulo, Pró-
Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, 2009-

Semestral.

ISSN 2175-6805 (versão impressa);

ISSN 2316-9060 (versão online)

1. Cultura. 2. Extensão. 3. Revista. I. Título

REVISTA DE CULTURA E EXTENSÃO USP

Rua da Reitoria, 374, 2º andar

Cidade Universitária – São Paulo-SP – 05508-220

Serviço de Produção Editorial: (11) 2648-0495

prceu.usp.br/revista – revistacultext@usp.br

Portal de Revistas da USP – www.revistas.usp.br/rce

Os artigos assinados não refletem, necessariamente, a opinião dos integrantes da Comissão Editorial da *Revista de Cultura e Extensão USP* e nem da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, sendo todo o seu conteúdo de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Sumário

Contents

7 EDITORIAL

EDITORIAL

CHRISTIANE WAGNER

ENTREVISTA

INTERVIEW

13 "Diálogo com Renato Ortiz sobre Sociedade, Semocracia e Arte"

"Dialogue with Renato Ortiz about Society, Democracy and Art"

entrevista com RENATO ORTIZ

OPINIÃO

OPINION

21 Afinal, o que é Arte?

What's Art after all?

DIANA HELENA DE BENEDETTO POZZI

ARTIGOS

ARTICLES

29 Reflexões Preliminares sobre Arte e Sociedade

Preliminary Reflections on Art and Society

CHRISTIANE WAGNER

43 Performances urbanas: Formas Artísticas e Intervenções Urbanas

Urban Performances: Artistic Form and Urban Interventions

ANTÔNIO RODRIGUES

59 Ateliê de Desenho de Livre-expressão com Crianças Acolhidas: Reflexões a Partir da Fenomenologia da Vida

Free Expression Painting Studio with Sheltered Children: Reflections on the Phenomenology of Life

ERIKA RODRIGUES COLOMBO

ANDRÉS EDUARDO AGUIRRE ATÚNEZ

- 75** Os Significados da Arte nas Estações de Metrô de São Paulo
Interpretations of the Art in São Paulo Subway Stations
EWELY BRANCO SANDRIN
- 91** "A Universidade vai à escola": Relatos de uma Experiência de Extensão
Universitária em Cartografia
"The University goes to School": Reports of an Experience of University Extension Cartography
ALEX MOTA DOS SANTOS
GABRIEL VELOSO MANTINELI
MATHEUS VILARINHO
JANICE PRADO BARROS
- 107** Charge Política, Revolução e Censura na Síria
Political Cartoon, Revolution and Censorship in Syria
NASSER SAWAN
RENATA PARPOLOV COSTA
- 121** **INSTRUÇÕES PARA O PREPARO E ENCAMINHAMENTO DOS TRABALHOS**
INSTRUCTIONS FOR PREPARING AND FORWARDING OF PAPERS

Editorial

Editorial

A arte, ao ter também a sua importância, é o principal meio para se questionar valores essenciais para a educação, ética, moral e, enfim, para a formação de uma sociedade democrática. Quando falamos de arte, de cultura e ideologia, o pensamento dominante do senso comum imediatamente restringe a reflexão a uma igualdade social e ao prazer do ator social em relação à contemplação da obra de arte ou à sua realização. Nesse sentido, o ideal de igualdade é entendido pelo desejo de se adquirir direitos e, muitas vezes, entendido como o direito à satisfação ou como a liberdade. No entanto, não é exatamente assim. O princípio democrático na sociedade contemporânea é adquirir uma igualdade frente aos cânones do direito social. Não mais só o direito de liberdade de expressão.

Observamos obras e temas alusivos à liberdade de expressão, à ética e à censura apresentados em eventos culturais de arte contemporânea e meios de comunicação, principalmente, no que diz respeito à consciência de liberdade, de cidadania, respeitando as normas e a ética internacionais dos direitos humanos para o exercício da liberdade no universo das artes. Para tanto, a Comissão Editorial entrevistou o sociólogo e professor da UNICAMP, Renato Ortiz, pautada nos elementos que constituem a relação da arte com a sociedade democrática, com valores comuns e recíprocos para a qualidade de vida e a politização dos indivíduos que a constituem. Além disso, tais discussões trouxeram novas indagações para esta edição que configuram a opinião de nossa editora Diana Helena de Benedetto Pozzi sobre a percepção dessa arte considerada “estranha” para o grande público, retomando a primordial questão: “o que é arte?”.

A relação da arte com a sociedade é atribuída principalmente à vida pública como nos mostra a análise de Jürgen Habermas, em sua obra *Mudança estrutural da esfera pública* (1962). A literatura e as artes passaram a ter importância nas questões políticas, tanto quanto na alusão aos acontecimentos sociopolíticos, à medida que a

CHRISTIANE WAGNER

Universidade Estadual de
Campinas.
Instituto de Artes, Campinas/
SP, Brasil.

participação do indivíduo na vida pública passou a ter maior significado. A importância desse assunto, porém, não está no caráter ideológico da geração que marcou a revolução cultural, a partir da primeira República Francesa, e nem nas consequências do desenvolvimento econômico e social. Nem mesmo na caracterização do processo de transformação devido à emergência de novas políticas que orientam o sistema na história do ocidente. Mas está, isto sim, na forte influência com origem da burguesia no século XVIII, que aumentou ainda mais a partir do século XIX, dando sentido à produção cultural dos séculos seguintes; sobretudo, com o processo de reprodução técnica, a intensidade da concentração urbana e o desenvolvimento industrial. Para melhor entendimento, apresento em nossa atual edição o artigo Reflexões preliminares sobre arte e sociedade, como orientação do processo sócio-histórico e base para a compreensão da criação artística em suas distintas especificidades formais, imaginárias e reais no processo de autonomia da arte e do cidadão.

A transmissão de imagens e sons proporcionaram à vida cotidiana maior participação do cidadão com o mundo das artes, com o contínuo aumento do desenvolvimento das tecnologias de comunicação. A arte em suas diversas formas pôde, por meio da reprodução, estar ao alcance de uma grande parte da população, especialmente em nossos dias com a tecnologia digital e a difusão de imagens e sons transmitindo obras de arte (pinturas, músicas, filmes, etc.) de diversos lugares e tempos para todos aqueles que possam e queiram ver. Até mesmo o acesso aos museus em interfaces 3D, visualização panorâmica em 360° e realidade virtual. Isso significa que, apesar das formas de reprodução, sempre existiu ou ainda existe a obra original ou a sua referência. O que é transmitido é apenas a reprodução – o valor de exposição –, em oposição ao valor da apreciação que se tem diante do original. Trata-se da noção de “aura”, desenvolvida nos anos de 1930 por Walter Benjamin, que se tornou referência para as reflexões em relação às novas tecnologias na arte. Em nossos dias, essa transformação de valores, por um lado, é interpretada como valor cultural e progresso de ordem social, aproximando-se de uma “democratização da arte” ao encontro da participação de todos. Por outro lado, essa transformação pode representar uma revolução de todas as funções da arte em sua relação com a sociedade, até mesmo o fim progressivo da tradição, caso esta também não seja transmitida por meio da educação, formação e preservação do patrimônio. Nesse sentido, a importância do estudo desenvolvido pelos pesquisadores Erika Colombo e Andrés Antúnez resultou no artigo publicado nesta edição, intitulado Ateliê de desenho de livre expressão com crianças acolhidas: reflexões a partir da fenomenologia da vida. Além disso, há ainda os relatos de “uma das premissas da extensão que é ‘levar a universidade’ para ‘além de seus muros’, de modo a captar o conhecimento ‘externo’ e integrá-lo ao conhecimento produzido na universidade” dos autores Alex Mota dos Santos, Gabriel Matinelli, Matheus Vilariño e Janice Prado Barros, também nesta edição.

Entretanto, a crescente difusão e intensidade da aproximação com as formas de arte, identificando ou não qualquer vínculo em seu tempo e espaço, e as referências originais não impedem que certa valorização material ou qualidade sejam mantidas. Isso, em nossos dias, com a cultura de massa, é o que nos aproxima do kitsch pelas crescentes “indústrias culturais”, atendendo ao público em seus desejos efêmeros.

Nesse sentido, mantemos a clássica reflexão sobre a obra de Walter Benjamin que é indissociável para a correspondência entre arte e sociedade, na qual caracteriza a “desintegração da cultura em bens que podem se tornar um objeto de posse da humanidade” (Habermas, 1978). Essas transformações do significado social da arte, condicionando a percepção em relação às funções culturais mais importantes, são a criação de um equilíbrio entre o homem e o seu meio pela arte. No entanto, um segmento bastante crítico da intelligentsia se preocupa sobremaneira com as relações entre Estado e sociedade, quando se trata da ativa participação de artistas e jovens no processo político social nacional e internacional, como nos mostram Nasser Sawan e Renata Parpolov Costa no artigo *As relações e comunicações simbólicas entre artistas e sociedade na Síria antes e depois do início da guerra, em 2011*. Esse equilíbrio pela arte depende da representação das ideias pelo meio e pela técnica. Considera-se a velocidade do progresso tecnológico, a racionalidade e suas questões sociopolíticas, além do controle sobre a comunicação, a mídia e as artes que não significam necessariamente que tal poder seja exercido politicamente, porém mais: que está, sim, contido na política (Weber, 1965). As consequências são as tecnologias e recursos utilizados tanto pelos media como pelas massas, resultando na percepção coletiva de um público que se apropria dos modos de percepção individual para um imaginário coletivo. No geral, é nos grandes centros urbanos que a arte está em sua forma mais perfeita em relação à sociedade, como nos mostra Antônio Rodrigues em seu artigo, *Performances urbanas: a forma artística das intervenções urbanas* e Ewely Branco Sandrin com *Os significados da arte nas estações de metrô de São Paulo*. Enfim, os media, as redes sociais, tudo converge para um recente e grande acontecimento que consiste em uma grande realidade nas metrópoles globais. Mas nada revela mais claramente a importância da arte em nosso tempo do que o fato de que ela é, também na sociedade de consumo, mercadoria; e a arte, em suas provocações, faz a sua estratégia de marketing e comunicação. O que prevalece é o melhor lance!

Boa leitura,
Christiane Wagner

CHRISTIANE WAGNER *professora de Ciências da Comunicação e Estética do Instituto de Artes da Universidade de Campinas, (IA-UNICAMP) e editora associada da Revista de Cultura e Extensão USP*

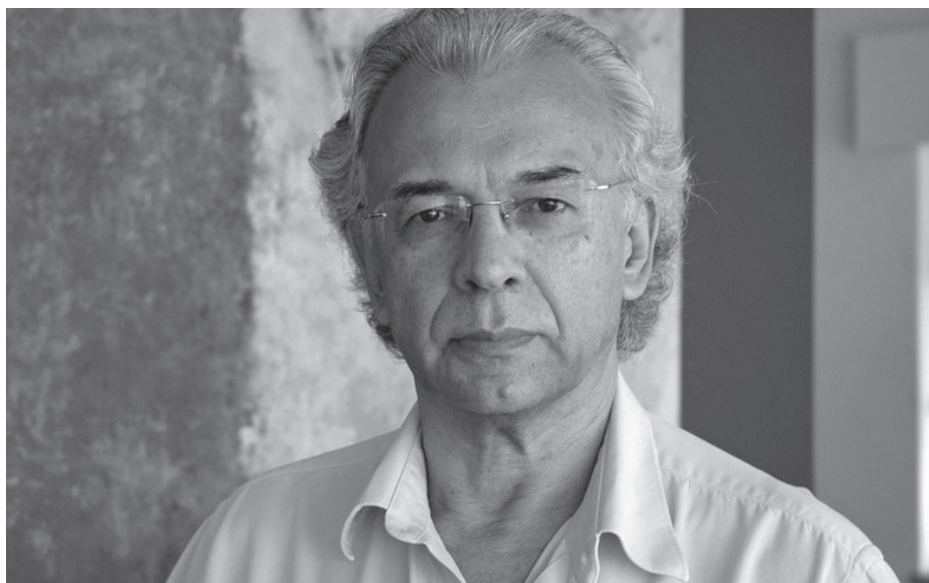
ENTREVISTA interview



Diálogo com Renato Ortiz sobre Sociedade, Democracia e Arte

Dialogue with Renato Ortiz about Society,
Democracy and Art

Os recentes acontecimentos nas artes em nossa sociedade mostram de modo específico o que pretendemos apresentar nesta entrevista. Busca-se entender a sociedade e a natureza das ações que fazem parte de uma complexidade do conhecimento ao longo do desenvolvimento da técnica, da arte de criar e produzir as características sensíveis de uma produção cultural que estabelece critérios éticos e estéticos à nossa sociedade. Renato Ortiz, em suas respostas, nos apresenta seu ponto de vista acerca desse sentido da arte, que é entendido com frequência apenas por um restrito público de interessados ou iniciados no mundo das artes, mas que de forma geral, todos nós fazemos parte.



DIANA HELENA
DE BENEDETTO
POZZI, CHRISTIANE
WAGNER, PRIM AVERA
BORELLI, SÔNIA
PENIN, WALDENYR
CALDAS, MICHEL SITNIK
E ANDRÉ AKAMINE

Universidade de São Paulo.
Pró-Reitoria de Cultura e
Extensão Universitária, São
Paulo/SP, Brasil

Michel Sitnik – *Gostaria de iniciar pedindo uma breve introdução que definisse o conceito de arte. O que pode ser considerado arte, o que não pode, quais critérios poderiam ser estabelecidos objetivamente para os leigos na área?*

Prof. Dr. Renato Ortiz – Os sociólogos nos ensinam que o mundo da arte não se restringe à sua definição ideal ou como diz Howard Becker, é preciso compreender as diversas categorias de atores que cooperam entre si para chegar-se à compreensão do que se entende por arte. O campo da arte é formado por diferentes indivíduos e instituições, da interação entre eles resulta o dinamismo deste universo específico: artistas, marchands, colecionadores, museus, Estado, galerias, empresas de leilão, críticos. Neste sentido, uma definição preliminar do conceito seria a meu ver um exercício de pouca utilidade, importa entender o sentido da “configuração” arte, qual o seu significado. Não se trata de um julgamento subjetivo em contraposição ao objetivo. A questão não é esta, mas entender que nossa compreensão do universo da arte não é estática, varia em função do tempo e dos atores que atuam nesse universo. Há pontos de partida, por exemplo, a ideia e o ideal da autonomia, entretanto, há também mudanças. O ideal artístico do século XIX, penso nos escritos de Baudelaire, dificilmente se realizaria na contemporaneidade.

Diana Pozzi – *Considerando o papel que a arte pode ter atualmente dentro de uma sociedade: A arte seria tão somente um retrato da sociedade? Qual a importância da arte na educação e na formação da sociedade? Qual a influência da tecnologia e do capital na produção artística massificada e na sua qualidade? Seria positiva ou negativa?*

Prof. Dr. Renato Ortiz – São perguntas distintas. Dizer que a arte é retrato da sociedade é de certa forma um reducionismo, o retrato é sempre uma figura estática. Claro que a arte insere-se e “representa” o contexto de uma época, mas representação

não é retrato. Enquanto representação ela “fala” das coisas do mundo, mas sua linguagem não se encontra no mundo, isto é, a maneira de utilizá-la faz parte desta esfera distinta que denominamos de arte. Se não houvesse uma distância entre a arte e o mundo, a arte não existiria. Sem sombra de dúvidas tecnologia e capital incidem sobre o campo artístico. Mas as implicações são diferentes. A tecnologia é um meio, será utilizada de maneira distinta em função da habilidade e da intenção estética do artista. Pode ser uma tecnologia virtual ou o artesanato mais tradicional. Entre ela e o objeto final há um mediador, o artista. No caso do capital, temos uma dimensão que agora faz parte da “estrutura interna” do mundo da arte. A criação passa, assim, a ser modelada por forças de interesse econômico. Quando se analisa o mercado global de artes plásticas, percebe-se a importância da dimensão financeira e econômica. Este é o caso das grandes firmas que controlam o mercado das obras contemporâneas, tipo Christie’s e Sotheby’s, e dos grandes colecionadores, os super-ricos do planeta.

Sonia Penin – *O que você diria aos professores das escolas brasileiras, de diferentes espaços sociais, para desenvolver a fruição estética e suscitar a essência do processo criador em seus alunos?*

Prof. Dr. Renato Ortiz – Retomo parte da pergunta anterior. A esfera da arte tem uma peculiaridade, ela se “insurge” contra o mundo. Com isso quero dizer, ela tem a capacidade de romper com a vida cotidiana, o que se encontra naturalizado nas regras sociais. Eu diria que esse é o seu encantamento. Digo isso de maneira ideal, pois sei que os constrangimentos externos existem: mercado, galeristas, leilões, etc. Creio que a escola deveria privilegiar esse aspecto, ensinar aos alunos que é possível ver a realidade de outra forma. O processo criativo supõe uma certa insatisfação com as coisas, com as verdades estabelecidas. O universo da arte não é o único espaço onde a criação se realiza, porém,

IMPORTA ENTENDER O SENTIDO DA “CONFIGURAÇÃO” ARTE, QUAL O SEU SIGNIFICADO. NÃO SE TRATA DE UM JULGAMENTO SUBJETIVO EM CONTRAPOSIÇÃO AO OBJETIVO

se falamos em criatividade, a dimensão da ruptura necessariamente deve estar presente.

Christiane Wagner – *Na contemporaneidade, a relação arte e sociedade como valor cultural para o progresso de ordem política correspondem ao ideal democrático. Nesse sentido, o ideal de igualdade é entendido pelo desejo de se adquirir o direito à expressão. Contudo, pode-se dizer que esse significado geral estabelecido de democracia na sua história sociopolítica teve muitos sentidos, pelos diversos contextos de suas práticas. Mas, especificamente, para as realizações artísticas e culturais caracterizadas como realidade social brasileira, na atualidade, na medida em que se enfatiza o sentido específico da noção de liberdade, vão aqui minhas duas perguntas: Qual sua opinião sobre os ideais democráticos de expressão na arte contemporânea? E, no cenário internacional, considerando ética e esteticamente as novas tecnologias de comunicação com finalidade de produção, difusão, práticas artísticas e culturais, diante de uma tecnocultura padronizada e da diversidade cultural, como abordar as funções da arte para a representatividade das minorias em relação à realidade social brasileira?*

Prof. Dr. Renato Ortiz – Arte e democracia. A pergunta é capciosa, difícil de ser respondida a contento. Não estou seguro que exista uma relação de causalidade entre arte e democracia. Para evitar mal entendidos, digo de saída, a democracia como um ideal é fundamental para a existência das sociedades contemporâneas. Trata-se de uma luta permanente em torno de sua realização e de seu aperfeiçoamento. Mas não creio que exista, ou deva existir, como um valor, uma relação direta entre arte e política. Caso isso fosse verdadeiro, a dimensão artística seria equivalente às coisas da política (um pouco como faz o “politicamente correto”). Dou um exemplo. Os filmes de Eisenstein são belíssimos, mas foram produzidos dentro do contexto do estalinismo soviético. Como é possível eles serem belos? O exemplo sugere a

O UNIVERSO DA ARTE NÃO É O ÚNICO ESPAÇO ONDE A CRIAÇÃO SE REALIZA, PORÉM, SE FALAMOS EM CRIATIVIDADE, A DIMENSÃO DA RUPTURA NECESSARIAMENTE DEVE ESTAR PRESENTE.

existência de um hiato entre arte e política. Não estou dizendo que ela não possui implicações de caráter político. Isso é evidente. Basta lermos sobre a história das vanguardas. Entretanto, não se pode abolir o hiato. As minorias ocupam um lugar subalterno em nossa sociedade, este é o foco do conflito, a disputa e a negação da subalternidade. Qual seria a relação entre tal condição e a arte? Creio que se pode dizer que talvez existam, pelo menos, duas alternativas. A primeira é exprimir através da linguagem artística a subalternidade vivida. Neste sentido, apropria-se de determinados elementos artísticos para representar as contradições sociais de um grupo específico. Mas uma segunda perspectiva é possível: expressar através do olhar minoritários os dilemas da condição humana.

Primavera Borelli – *Frente aos últimos acontecimentos (MBL pressionando e conseguindo, o cancelamento da exposição patrocinada pelo Santander-Cultural, cancelamento de apresentações teatrais, "cobertura" de imagens em museus), pergunto se foram episódios isolados e restritos a alguns grupos ou isso sinaliza um retrocesso mais amplo em nossa sociedade da liberdade de expressão artística?*

Prof. Dr. Renato Ortiz – A pergunta possui duas faces: política e arte. Não é necessário ser PhD em ciência política para entender que a situação recente é fruto de uma ruptura democrática: o impeachment da presidente Dilma. Dentro do contexto da luta política todas as armas foram utilizadas nessa direção. Difícilmente o cancelamento da exposição patrocinada pelo Santander Cultural teria sido feito há uns 4 anos atrás (por isso ficamos surpresos com os fatos desta natureza, não estávamos habituados a isso). Se o fato é novo é porque as circunstâncias são novas. Entretanto, não creio que isso seja apenas algo conjuntural. As forças conservadoras da sociedade brasileira sempre existiram, mas estavam adormecidas, como no retrato de Dorian Gray (sugiro a leitura de um

pequeno texto meu, com este título, publicado no site Nocaute). O universo da arte sempre foi sensível às críticas, particularmente as conservadoras. O que estamos assistindo é um processo de afirmação pública desta dimensão de intolerância. Se a arte é, de alguma maneira, uma ruptura, insatisfação e insubordinação em relação ao status quo, ela infringe necessariamente o conformismo social. Neste sentido, as atitudes de repúdio e censuras vieram para ficar, fazem parte de um legado que exprime nossa condição de cretinice.

Waldenyr Caldas – *Os críticos de arte, com raríssimas exceções, fazem suas análises sobre a obra de arte apresentando argumentos completamente inócuos e muitas vezes sem nada dizer. O que se percebe na maioria das vezes é um confuso jogo de palavras com pretensa erudição, mas na verdade tudo o que foi dito redundava vazio. Algumas vezes esses argumentos nos fazem lembrar os sofistas tão criticados por Platão e Aristóteles, por usarem a linguagem fática e sem sentido. Em que esses cidadãos poderiam contribuir com a Educação pela arte?*

Prof. Dr. Renato Ortiz – Para entender os críticos de arte é preciso situá-los no interior do mundo artístico. Os críticos constituem um dos pólos de interação, ao lado de vários outros, do que se define como arte. Eles são atores do que Bourdieu chamaria de: o campo da arte. Mas vivem uma certa ambigüidade, devem escrever para um público mais amplo, sem se afastar do lugar específico que lhes confere legitimidade. O palavreado “inócuo” é, na verdade, o sinal explícito de que pertencem a “outro mundo”. No fundo, seus interlocutores prediletos são os artistas, os galeristas, os historiadores da arte, etc. O hermetismo é o emblema desse pertencimento.

André Akamine e Michel Sitnik – *Diante das posturas públicas recentes com relação às manifestações artísticas de rua, as discussões a respeito da definição de arte e os limites da mesma, que muitas vezes*

se limitavam ao ambiente acadêmico, retornaram à mesa de jantar. Tendo isso em mente: cabe a quem, e com que tipo de critérios, determinar as fronteiras entre arte de rua e vandalismo, já que ao longo da história arte foi criada dentro e fora da academia, a partir de diferentes vivências e poéticas?

Prof. Dr. Renato Ortiz – Alguns autores utilizam o conceito de artificação para compreender a expansão do universo da arte para outros setores que antes não eram contemplados por suas fronteiras. Artificação seria: o processo pelo qual algo (um objeto ou uma prática) que não era arte transforma-se em arte. Exemplos: hip-hop, grafitti, histórias tipo mangá. O interessante na ideia de artificação é que ela pressupõe dois movimentos: a) a afirmação da noção de arte; b) a ampliação de suas fronteiras. Isso significa que a ideia de arte, longe de desaparecer, é reforçada. Os artistas de rua consideram-se artistas, querem ser reconhecidos enquanto tal. Reivindicam o mesmo estatuto que seus “pares”. Entretanto, o campo de sua atuação já não se circunscreve mais ao espaço clássico ao qual a arte estava confinada. As controvérsias dizem respeito a essa expansão das fronteiras. A rigor, não se trata de um fenômeno inteiramente novo, embora, atualmente, sua amplitude seja realmente incomparável em relação ao passado (dá a emergência da noção de artificação). Mas basta olharmos para a relação entre fotografia e arte no século XIX para compreendermos uma parte desta controvérsia. A fotografia não era considerada uma arte, mas sim, uma técnica. É somente ao longo do século XX que, aos poucos, ela conquista sua legitimidade.

SE A ARTE É, DE ALGUMA MANEIRA, UMA RUPTURA, INSATISFAÇÃO E INSUBORDINAÇÃO EM RELAÇÃO AO STATUS QUO, ELA INFRINGE NECESSARIAMENTE O CONFORMISMO SOCIAL

RENATO ORTIZ professor titular da Universidade estadual de Campinas e possui alguns livros publicados: "Cultura brasileira e identidade nacional"; "A moderna tradição brasileira"; "Mundialização e cultura" e entre outros.

DIANA HELENA DE BENEDETTO professora associada da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (FM-USP) e editora responsável da Revista de Cultura e Extensão USP.

CHRISTIANE WAGNER professora de Ciências da Comunicação e Estética do Instituto de Artes da Universidade de Campinas, (IA-UNICAMP) e editora associada da Revista de Cultura e Extensão USP.

SÔNIA PENIN professora Titular do Departamento de Metodologia do Ensino e Educação Comparada da Universidade de São Paulo e editora associada da Revista de Cultura e Extensão USP.

WALDENYR CALDAS professor titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e editor associado da Revista de Cultura e Extensão USP.

PRIMAVERA BORELLI professora titular da Faculdade de Ciências Farmacêuticas da Universidade de São Paulo (FCF-USP) e editora associada da Revista de Cultura e Extensão USP.

MICHEL SITNIK jornalista e radialista, chefe da divisão de comunicação institucional da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP e jornalista responsável da Revista de Cultura e Extensão USP.

ANDRÉ AKAMINE graduando do curso de Design da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e responsável pela editoração eletrônica deste volume.

OPINIÃO opinion



Afinal, o que é Arte?*

What's Art after all?

Afinal, o que é Arte? Especialistas da área têm suas definições. Leigos têm suas impressões conforme sejam apreciadores das artes em alguma de suas formas e percebam sua beleza que inspira algum sentimento. Diria que poucos fazem parte do primeiro grupo, muitas pessoas fazem parte do segundo e a maioria não se interessa por arte, quiçá aprecie música popular, televisão e cinema, que são parte integrante da vida atual.

Talvez pessoas do segundo grupo devam participar na discussão do tema que atualmente tem gerado grande repercussão, assim eu externo minhas impressões.

Parece-me que arte é o retrato da cultura das diversas sociedades nas várias épocas de sua evolução e, assim, as criações das diferentes áreas mostram quando e até porque elas foram criadas. Isso pode ser percebido nas diversas formas de arte. Houve um período grego, Idade Média, Renascimento, Impressionista, Abstrato, Moderno e sempre sendo notável a etnia e origem cultural de seus autores. Os ocidentais têm se ocupado pouco em conhecer as artes das demais etnias, inclusive a daqueles que originariamente viviam em seus países.

No mundo ocidental a evolução das artes plásticas e musicais mostra bem como isso ocorre tanto na arte espontânea, popular, quanto naquela promovida por patronos, mecenas e atualmente pelos patrocinadores, que atendem às leis do mercado. Estes têm como foco as produções que atinjam uma maior população, que consuma o produto que está sendo apresentado e produza lucro.

É fato que também existe um mercado das artes que trabalha com obras criadas e cuja qualidade resistiu ao tempo cujos autores têm sido chamados de clássicos. Estes muitas vezes fizeram suas obras vivendo nos limites da pobreza e atualmente elas têm sido vendidas e revendidas por preços astronômicos, de tal modo que praticamente deixaram de ser arte para se tornar demonstração de riqueza e investimento lucrativo.

DIANA HELENA DE
BENEDETTO POZZI

Universidade de São Paulo.
Faculdade de Medicina, São
Paulo/SP, Brasil.

* Os artigos publicados nesta seção não representam a opinião da *Revista de Cultura e Extensão USP* e nem da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, sendo seu conteúdo de responsabilidade exclusiva dos autores.

É fato que existem as obras que estão em museus são acessíveis a toda a população e se constituem em fomentadoras do turismo.

Também na arte o aspecto econômico foi dos que mais se modificou e, atualmente, um artista de qualquer área, que se adeque ao gosto do mercado, fica facilmente milionário e mesmo bilionário. Fica difícil a distinção entre o gosto da população em geral e o interesse dos poderes que regem o mercado e que induzem até subliminarmente o gosto da população. Também é difícil prever se criações dessa natureza irão perdurar como uma Monalisa ou uma 9ª sinfonia de Beethoven, provavelmente a grande maioria não.

Vivemos numa época confusa, particularmente no mundo ocidental com todas as mudanças secundárias ao progresso. Até filosoficamente a situação é confusa. No mundo existiam pensamentos políticos de situação e oposição e os parlamentos eram organizados com um lado direito para aqueles da situação e esquerdo para os da oposição. No início do século passado houve mudança e esquerda passou a ser associada ao socialismo comunista e a direita ao capitalismo. Atualmente não fica claro o que seria a esquerda e direita, aparentemente esquerda seriam os progressistas e a direita, os conservadores. Também não fica claro o que seriam conservadores e nem progressistas, às vezes essa distinção parece estar associada à religião: progressistas seriam ateus que acreditam na ciência (não seria um tipo de religião?) e conservadores os que teriam as crenças religiosas tradicionais. Muito provavelmente a questão não está relacionada ao socialismo já que, por exemplo, o cristianismo, já na sua origem, era socialista. Isso sem falar na questão da ética e da liberdade de expressão. Aparentemente, alguns que defendem a liberdade de expressão estão esquecendo a ética, o respeito ao próximo.

Fatos que têm acontecido no mundo e no Brasil deixam clara essa confusão e ela fica ainda mais evidente em alguns eventos recentes nas áreas das artes no nosso país.

No teatro foi apresentada uma obra de autora inglesa, em que Jesus Cristo seria transexual. Obviamente aconteceu uma celeuma e as apresentações foram suspensas. Por que a necessidade de transformar Jesus Cristo em transexual? Por que não transformar Maomé ou Buda em transexual? Seria uma questão de pretender que em países predominantemente cristãos, transformar Jesus Cristo em transexual fariam os transexuais serem mais bem aceitos? Não residiria aí uma agressão aos cristãos, que têm sido rotulados como conservadores, feita pelos progressistas ateus que, entretanto, respeitam e defendem o sacrifício de animais em algumas crenças? É de se notar que atualmente alguns “intelectuais” adotam como prática declarar ser progressistas, o que implicaria em serem ateus e alegam estar defendendo a liberdade de expressão. A liberdade de expressão permitiria desrespeitar ao próximo? A liberdade de um não acaba quando começa a do outro? Liberdade não implicaria em aceitar, respeitar e conviver com as diferenças?

No Rio Grande do Sul aconteceu a exposição “QueerMuseu”, cujo tema era o sexo “queer” (traduzindo pelo Webster: diferente do normal, estranho, bizarro). Houve questionamentos e a exposição foi suspensa. Não ficou claro o porquê do título da exposição. Novamente a esquerda progressista pleiteou a liberdade de expressão clamando a existência de censura pela direita conservadora. Ora, se o tema da exposição

era sexo e seu título se referia a anormal, bizarro, por que dedicar uma exposição só para esse tema? É fato que dentre as várias obras existiam aquelas pretendendo representar o oposto do título da exposição e outras que agrediam as crenças religiosas cristãs, o que explica os questionamentos.

Pouco após, houve uma exposição no MAM com a apresentação de uma performance com um homem nu. Pelo que foi noticiado em jornais, aconteceu de uma criança tocar na perna do homem, alguém fotografar com seu celular e armar a confusão. Seria uma questão de pedofilia? Este é um problema sério de assédio, muito provavelmente subnotificado e que pode acontecer inclusive no ambiente familiar independentemente de nível social, e muitos acreditam que deveria ser punido com mais rigor. Por que um homem nu ser tocado por uma criança seria pedofilia? Por que a criança tocar um homem nu seria pedofilia? Pelo fato de frequentemente existir notícia sobre pedofilia e prisões motivadas pela existência de provas adequadas? Ou seria algo mais preocupante? Afinal, uma criança tocar no corpo de uma outra pessoa não apresenta nada que sequer possa ser chamado de sexuado.

É fato que existem as teorias psicanalíticas vigentes desde meados do século passado, quando Jung as propalou, e foram bem aceitas, apesar de não terem nenhuma base comprobatória. De acordo com elas não temos mais órgãos dos sentidos, mas tão somente órgãos sexuais. Quais interesses envolvem essa aceitação e sua difusão pelos diferentes meios, principalmente subliminares, numa época em que se tem exigido a comprovação científica para a validação de fatos e de procedimentos?

No final do século passado, época do centenário de Freud, havia muitos autores pensando e discutindo a respeito das teorias psicanalíticas não comprovadas e também sobre a supervalorização do sexo. Discutia-se inclusive se essas teorias estariam sendo positivas para a sociedade ou seriam negativas e sugeriam que o futuro iria mostrar. Os diferentes meios de informação promovendo o sexo como o fator primordial da felicidade é fato notável, assim como o crescimento do mercado e da indústria do sexo. É fato que a situação econômica e o aumento do desemprego, inclusive pela redução de atividades, face ao progresso crescente da área de informática e robotização, têm motivado a necessidade de criar novas atividades legalizadas de trabalho, devidamente reconhecidas, remuneradas e assistidas como as dos profissionais do sexo. Talvez esse seja um motivo, mas por si só ele não explica porque supervalorizar o sexo e a transformação dos órgãos dos sentidos em órgãos sexuais.

Com a evolução da neurociência se aprendeu, entre muitas outras coisas, que a questão sexual envolve a mente, a educação e condicionamento recebidos. Por exemplo, entre os condicionamentos é ensinado que homem não chora, tem de ser forte, “durão”. Ter sensibilidade, poder chorar, mostrar ser frágil e gostar de cor de rosa é coisa de mulher. Brincar de casinha é coisa de mulher que irá ser mãe, por que não seria coisa de homem que vai ser pai? As mulheres, até em função da necessidade de trabalhar, estão buscando superar esses condicionamentos e mostrar que também são fortes. Os homens aparentemente não estão fazendo o mesmo, não estão querendo mostrar sua fragilidade e que também são sensíveis.

Quando é ensinado e se aprende a supervalorizar e utilizar alguma atividade haverá

um maior desenvolvimento da área a ela relacionada e por outro lado a não utilização acarretará uma hipotrofia. Ao mesmo tempo, há de ser lembrado que o aumento do conhecimento na área biológica, o aumento da tecnologia e aparecimento de medicamentos (sem esquecer as alimentações e dietas com quantidade excessiva de fitoestrógenos), associados à vontade de transgredir, mudar e mostrar liberdade e superioridade tem sido motivo e produzido os meios para pessoas se modificarem. O aprendizado de que órgãos dos sentidos são órgãos sexuais, além de poder prejudicar o desenvolvimento da sexualidade natural, pode levar a uma confusão que afeta quaisquer relacionamentos, chegando a ser prejudicial.

Isso fica evidente no episódio ocorrido no MAM, quando a criança toca no ator que faz a performance e a situação é rotulada e denunciada como pedofilia. Também fica evidente no comportamento atual de pessoas, que acontece há algumas décadas, quando atitudes simples de carinho são interpretadas de maneira equivocada. Em crianças e adolescentes essas interpretações podem até induzir ideias erradas sobre sua própria sexualidade e em todas as idades podem acontecer situações que sofrem o rótulo de assédio e ter consequências indesejáveis. Assédio tem sido atualmente uma queixa crescente e não fica sempre claro quando ele teria de fato acontecido e quando foi consequência de interpretação errada. Há alguns anos houve uma escola que foi fechada em decorrência de uma queixa equivocada de assédio e atualmente europeus até tem produzido livros e filmes com essa temática. Cabe lembrar que esse tipo de queixa sempre produz consequências importantes e já foi mostrado que algumas pessoas, inclusive crianças, se apresentam como “vítimas”, mas de fato estão se utilizando do processo para obter vantagens, ou mesmo para vinganças pessoais. Conforme, no mundo atual, o sexo tem sido divulgado como a questão mais importante na vida e até cria a urgência de uma atividade sexual intensa, com a sexualidade exacerbada, aparecem questões importantes como um aumento da violência sexual dos mais variados tipos e, principalmente, os problemas vitais estão sendo ignorados, pois não envolveriam diretamente a pessoa, seu presente e satisfação imediatos. As alterações climáticas e suas causas (só lembrando o degelo do Ártico e os interesses envolvidos na sua ocorrência), que coincidem com o aumento da desigualdade que está acontecendo em todo o mundo (e não só no Brasil) e produzindo, entre outros problemas, as migrações com as consequências delas decorrentes, parecem importar a poucos. A opção que vamos viver aqui e agora e levar as vantagens possíveis parecem predominar.

Além disso, com os órgãos dos sentidos transformados em órgãos sexuais temos que a sexualidade passa a ser reduzida à sensualidade, o que propicia a situação atualmente existente de multiplicidade de gêneros, com um número crescente deles. Isso talvez seja interessante pelo fato de assim existir uma diminuição da natalidade neste mundo com população crescente, o que é um fato preocupante. Isso está ocorrendo no mundo ocidental, progressista, mas não entre aqueles que mantem sua religiosidade e continuam contribuindo para o crescimento populacional. Este pode até ser um fator importante nas animosidades crescentes e no nacionalismo que volta a acontecer e que pretendem seja um avanço da direita em relação aos progressistas e à globalização. A confusão no que se refere à questão da sexualidade, a área das artes torna aparente.

Eis que existem artistas que se intitulam progressista, defensores da inclusão e da liberdade de expressão e uma população que tem restrições, pois cobra respeito, entre outras coisas, a suas crenças religiosas. Aparece a questão da censura. Seria censura exigir que haja respeito? Se temos de aceitar e respeitar as diferenças não teríamos de aceitar e respeitar todas as diferenças? A liberdade de expressão permitiria o desrespeito ao outro, àquele que não pensa igual?

Isso parece ser tão somente parte da confusão atualmente existente. Aparentemente não existem mais filosofias e ideologias, mas somente o materialismo consumista e a busca pelo poder. Nessa disputa são defendidas as mais diversas bandeiras a fim de cativar grupos de adeptos que têm interesses específicos e lobbies fortes que lhes dá força política. Entretanto, não parece existir uma filosofia que abranja ética e cidadania, atenda a toda a sociedade e tenha como princípio valorizar a qualidade das ações e não as qualifique por quem as praticou e a qual grupo pertence.

Esses são alguns fatos que mostram a Arte como manifestação de criatividade e reflexo dos usos de uma época. Considerando o mundo em que estamos vivendo, ela também está se globalizando, com as consequências daí provenientes, o que inclui os riscos das “Fake News” e de “linchamentos” face à utilização indevida, antiética, da internet possibilitada pelas redes sociais e uma multiplicidade de meios de divulgação rápida que permitem denúncias não comprovadas e podem destruir a vida de uns para o “benefício” de outros.

Parece que estamos vivendo num Mundo “Queer” (estranho). Talvez seja mais correto dizer numa época “Queer” (bizarra).

DIANA HELENA DE BENEDETTO POZZI *professora associada da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (FM-USP) e editora responsável da Revista de Cultura e Extensão USP*
- email: dianahbp@usp.br

ARTIGOS articles



Reflexões Preliminares sobre Arte e Sociedade

Preliminary Reflections on Art and Society

RESUMO

Este artigo apresenta uma síntese das interpretações da teoria do Belo e da mimésis renovando-se e encontrando como ponto de referência, perpassando a tradição ocidental, ao lado da beleza ideal, o mundo da experiência concreta da arte, vivido pelo indivíduo em sociedade. Sendo o sentido sócio-histórico a base para a representação e a interpretação da arte, principal referência para as experiências imaginárias e reais no processo de autonomia da arte e do cidadão. Este processo é tratado desde as belas-artes até o momento em que o critério da autenticidade da arte transforma as relações de produção artística e função social com a modernidade. E, finalmente, discute-se a arte contemporânea face ao valor cultural como progresso de ordem política e social ao encontro do ideal da “democratização da arte”.

Palavras-chave: Estética. Ética. Sociedade. Cultura. História.

ABSTRACT

This article presents a synthesis of the interpretations of the theory of Beauty and mimesis, renewing and finding, as the main point, throughout western tradition, besides the idea of beauty, the world of the art concrete experience lived by the individual in society. The socio-historical sense is the basis for the art representation and interpretation, and the main for imaginary and real experiences in the art process autonomy and citizenship. Such process is analyzed from fine arts to the moment when the authenticity criterion of art transforms the artistic production relations and social function into modern art. And finally, contemporary art is discussed in respect of cultural value as political and social progress seeking the “democratization of art” ideal.

Keywords: Aesthetics. Ethic. Society. Culture. History

CHRISTIANE WAGNER

Universidade Estadual de
Campinas.
Instituto de Artes, Campi-
nas/SP, Brasil.

INTRODUÇÃO

O homem percebe, pela experiência de seus sentidos, o mundo e a vida em cada momento da sua história social, formando conceitos, entendimentos, pensamentos, vontades, finalidades, culturas, valores, normas, convenções, etc. Essa percepção não se trata de uma abstração das mudanças das coisas ou das transformações sociais – de uma época a outra –, mas de uma participação do homem, pelo seu relacionamento e entendimento das coisas, dando importância ao passado – aquilo que se transmitiu das gerações passadas à atual –, para a sua formação, de forma positiva ou negativa, como processo de desenvolvimento em busca de conhecimento sobre a realidade social. Uma realidade da qual também resulta formas de arte. Formas elaboradas com os mais remotos recursos técnicos e materiais de que possuímos registros com conteúdos interpretados ou atualizados, desde o Paleolítico superior aos tempos mais recentes. Nesse sentido, pode-se entender, por um lado, conforme Hegel, a não existência de uma evolução em arte, mas, por outro, sim, quando nos referimos à tecnologia, ao tratarmos das características formais de uma obra de arte.

A experiência estética sempre fez parte da natureza humana, acompanhando a sua evolução e desenvolvendo-se em relação ao seu pensamento, tanto mítico como lógico. Esse pensamento, como experiência estética, em constante desenvolvimento pelas interpretações e progressos, apresenta evolução, relatos e registros em obras de arte para a história do homem e da sociedade.

Na história do pensamento, foi Platão (ca. 427 a.C.-347 a.C.) [1] o primeiro a escrever sobre as ideias do belo, da harmonia e da perfeição a respeito da arte. Mas, apesar dessa preocupação com a arte, o que importava mais era refletir sobre o caminho que levaria o homem, além do mundo material, para o mundo das ideias, da verdade e do bem. Contudo, Platão apresentou a função da arte em sua utópica cidade-estado – politeia. A arte para Platão consistia em problema para o processo de transformação, ou seja, para a educação – paidéia, em relação às condições do Ser, que viveria em um mundo ilusório. Para ele, o artista só produziria em um mundo de ilusão, induzindo o olhar. No entanto, sua teoria da mimesis evoluiu ao longo da história do homem e da sociedade, fazendo alusão ao próprio termo, significativo no grego, que quer dizer imitação. Platão o empregava designando a representação do real pelas diferentes formas poéticas. Essa teoria faz parte de sua obra *A República* [1], mais tarde revista por Aristóteles [2] de outra forma, com sentido positivo para a concepção da arte. De todo modo, na *Tragédia de Aristóteles* (ca. 384 a.C.-322 a.C.) [2], a imitação é um meio de se chegar a uma verdade, a uma compreensão. As obras de Platão e Aristóteles tornaram-se um marco para a reflexão dos conceitos abordados pelos principais pensadores ocidentais e referência preliminar para as reflexões sobre a relação entre arte e sociedade.

PENSAR SOBRE A ARTE

Platão e Aristóteles, como podemos verificar, têm suas origens no período Clássico da Antiguidade Grega no que diz respeito aos resultados da arte com relação aos homens, à vida e à sociedade. Com isso, a capacidade crítica sobre as obras artísticas passou por um processo de desenvolvimento até conquistar uma autonomia. Para isso, foi necessária, sobretudo, uma autonomia das ideias de criação artística em relação ao contexto social e à época. Essa autonomia aparece como o resultado de muitos fatores que favoreceram a emancipação da arte diante da ciência, da religião, da moral e da instituição política. No entanto, sua origem tem registros históricos no Renascimento, durante o Cinquecento no Ocidente, com o conceito de criação artística.

Leonardo da Vinci (1452-1519) e Leon Battista Alberti (1404-1472) foram os pintores e escultores que imprimiram às artes o estatuto de artes liberais e não mais de artes mecânicas, como nos mostra a principal teoria desse período elaborada por Giorgio Vasari^[3]¹ sobre a vida dos melhores pintores, escultores e arquitetos. Do ponto de vista da história da arte, a ideia de nascimento, ápice e decadência, surge a partir de Giorgio Vasari. Porém, alguns autores discutem essa afirmação. O que é mais significativo é o fato da atividade intelectual exercida pelos artistas renascentistas como maior referência, sobretudo Leonardo Da Vinci, agregar ao artista valores humanistas, apresentando sua teoria ^[4]² sobre a arte.

Contudo, o Renascimento representa apenas uma etapa importante para todo o processo da autonomia da arte na Europa, que ainda passou por todo o Iluminismo, pelo absolutismo de Luís XIV na França, para, então, no século XVIII, juntamente com a autonomia estética, encontrar um contexto favorável para a sua emancipação ao estabelecer o estatuto do artista. Além, claro, da definição entre razão e sensibilidade para reflexões sobre o gosto e a experiência individual. Aspecto este determinante para o papel da razão no domínio específico da arte, para sua autonomia, diferenciando-a da razão em ciência e moral.

Nesse percurso, definiu-se aos poucos um artista que era reconhecido pelo seu talento e autor da própria obra em um mercado de arte em expansão. Momento este de mudança do valor de uso para o valor de troca. O artista, considerado gênio, passou a assinar e atestar a mais-valia à sua obra. Desde então, a obra de arte assinada passou a ser uma obra valorizada não apenas pelo mecenas ou algum proprietário, mas para o mercado, para os compradores dessa arte, os esclarecidos burgueses com intenção de investir em arte. Aos poucos, o mercado se desenvolveu com o crescimento da relação de troca, não só pelos aspectos econômicos, pois a escolha de uma obra de arte não se restringiu mais ao interesse de investimento, mas também, pela experiência dos sentidos, da percepção e, sobretudo, do gosto em conformidade ao que se espera

1 VASARI, Giorgio. *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architects*. Edition critique sous la direction d'Andre Chastel. Paris: Berger-Levrault, 1981, vol.2.

2 DA VINCI, Lionardo. *Disegni che illustrano l'opera del Trattato della Pittura di Lionardo Da Vinci*. Trattati Fedelmente dagli originali del Codice Vaticano. Roma. MDCCCXVII. Disponível em: <https://www.libriantichionline.com/ottocento/leonardo_vinci_trattato_pittura_biblioteca_vaticana>.

de uma obra de arte. Se uma obra de arte é bela em si e se ela corresponde a um ideal de beleza ou à ideia que cada um tem do belo passaram a ser questões frequentes. Em consequência, surgiu a necessidade de uma orientação para determinado gosto, legitimando um juízo com critérios. Com isso, aparecem os especialistas da arte (*connoisseur*) e, mais tarde, os críticos.

Em 1750, no século do Iluminismo, o filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) [5] introduziu a expressão estética em seu livro intitulado justamente *Aesthetik*. Ele defendeu que são objetos de arte as representações sensíveis como princípio de conhecimento. E que os conceitos são o conhecimento racional. Contudo, é por meio da arte que a questão central da reflexão estética se orienta: onde se encontra ou se produz a beleza? Portanto, a beleza refere-se a algo concreto, algo que nos sensibilize, que nos dê o prazer da experiência, nos ofereça esse conhecimento sensível de beleza, e não apenas a ideia do belo. Não é possível conceituar a beleza! Por meio da obra de arte é que podemos ter esse sentimento de beleza, pela experiência do prazer, ou mesmo o seu reverso. Contudo, as obras de arte são concretas e sensíveis, ou seja, trata-se de um conhecimento sensível que se torna ciência, no sentido da filosofia de Aristóteles. Assim, nasce a disciplina estética, a arte como reflexão em filosofia, em que o sentimento de beleza é a reflexão sobre a arte, um objeto concreto. Entretanto, no auge do Iluminismo, com o predomínio da racionalidade, só mesmo por meio da disciplina estética é que a arte, como objeto de reflexão sobre o gosto pessoal e subjetivo, encontrou espaço. Com isso, as reflexões eram expressas com uma liberdade restrita ao domínio da estética, sem nenhuma restrição por parte da teologia, metafísica, ciência ou ética.

Contudo, aos poucos, atestando a existência de um domínio específico para reflexão sobre a arte, a estética, em sua autonomia, conquista respeito sobre os valores sensíveis, reconhecidamente como outras ciências, que permitem o acesso ao conhecimento. Esse conhecimento passou a valorizar o sentimento e teve seu papel na reflexão sobre as artes. Mas o seu estatuto teórico e a questão do juízo estético sobre a caracterização de uma obra começaram a se definir com as belas-artes no início do século XVIII. As belas-artes eram orientadas pelas teorias que tinham como objeto o Belo, a arte como imitação da natureza e, desse modo, as diferentes práticas artísticas procuravam atender às expectativas desse ideal de beleza, por meio de critérios estéticos daquele período. Além do gosto, também, o conceito de gênio passa a ter grande importância nesse período. Por um lado, essa autonomia estética favoreceu a autonomia do sujeito pela sua faculdade de juízo estético, ou seja, expressar livremente seu gosto pela beleza natural ou artística. Por outro, podemos compreender que a autonomia de uma disciplina estética significou a delimitação de um espaço para reflexão sobre a arte.

No entanto, esse espaço específico para reflexão e crítica artística por meio da estética, ao se tornar distante da vida cotidiana, representou também um risco ao

3 Cf.: JIMENEZ, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris: Gallimard/Folio Essais, 1997.

universo dessa disciplina [6].³ Primeiro, por se tratar de uma esfera autônoma – a estética – com liberdade para estabelecer suas próprias regras. Segundo, porque estaria distante da realidade da vida cotidiana – moral, ética, política, etc. – para o sentido da arte enquanto realidade social. Dessa forma, a estética isolada totalmente da realidade social em sua autonomia condicionaria a reflexão sobre arte à superficialidade como conhecimento, tornando-a apenas uma atividade decorativa, de entretenimento ou lúdica. Todavia, entende-se que a importância do sentido da sociedade tem como grande referência à arte por meio dos seus temas, formas e funções, pois são nas artes que se encontram os traços representativos de nossa história social, suas crenças, suas culturas no decorrer do tempo.

A partir do final do século XIX, a ideia era de que os historiadores da arte, na época chamados de *connoisseur*, deveriam construir suas observações a partir das obras de arte, convencionalmente identificadas, atribuídas e datadas, antes de qualquer eventual pretensão de análises ou sistemas. Em 1955, na obra intitulada *Meaning in the visual arts*, Erwin Panofsky (1892-1968) esclareceu os métodos do *connoisseur* e explicou as diferenças entre um historiador de arte e os especialistas ingleses e franceses em arte, ou seja, entre um *connoisseur*, especialista no assunto, em inglês, com “o”, e *connaissanceur*, especialista no assunto, em francês, com “à”, afirmando: “Le *connoisseur* peut être défini comme un historien de l'art laconique et l'historien de l'art, comme un *connaissanceur* loquace” (o *connoisseur* pode ser definido como um historiador de arte sucinto e o historiador de arte, como um *connaissanceur* eloquente)[7].

Para o *connoisseur/connaissanceur* ou *Gelehrter* em alemão, a materialidade de uma obra de arte não era fornecida. Com isso, não era possível um conhecimento objetivo apenas pela observação. Esse conhecimento era construído linguisticamente. Contudo, um dos grandes avanços da história da arte foi tornar-se independente dessa linguagem, da utilização de argumentos artificiais e retóricos – como durante o *Mannerismo* –, sem naturalidade na forma de expressar, de forma rebuscada.

No início de século XX, a história da arte já tinha seus métodos como uma disciplina científica. No entanto, como objeto de estudo em ciências humanas, a arte constitui uma relação transdisciplinar na atual história da arte e teorias estéticas contemporâneas pelos métodos empregados em cada uma dessas disciplinas. Por exemplo, em caso de uma história que não segue uma cronologia das artes, constrói-se o pensamento por meio de referências metodológicas estéticas ou referências em teorias da arte para reflexão transdisciplinar de uma análise, seguindo o método iconográfico de Aby Warburg (1866-1929)[8].⁴ Desde o início do século XX, esse método conquistou um vasto campo de estudo como referência e, a partir da Segunda Guerra Mundial, com o reconhecimento internacional do Instituto Warburg. Esse sentido de uma história para arte, construída sem uma preocupação cronológica, soma-se a

4 Cf.: WARNKE, Martin. Aby Warburg (1866 – 1929), *Revue Germanique Internationale*, 1994. Disponível em: <<http://rgi.revues.org/460>>. Consultado em: 20/9/2017.

5 Cf.: PANOFSKY, Erwin. *Meaning in the Visual Art: Papers in and on Art History*. Nova York: Doubleday and Company, 1955.

outras reflexões que contribuíram para uma diversidade do pensamento ocidental sobre a arte, entre elas a do pensador Walter Benjamin [9].

Contudo, uma história da arte como disciplina em ciências humanas surge mesmo a partir de Erwin Panofsky[7],⁵ seguindo a influência da filosofia francesa do início do século XX, representada por Henri Bergson (1859-1941). Esse sentido era baseado na precisão da utilização dos termos e reflexão sobre os conceitos [10].⁶ O que conduziu a uma reformulação na história da arte ao repensar sobre como analisar os documentos, a linguagem e o ensinamento. Além de questionar sempre não só os resultados muito discutidos a respeito do positivismo dos catálogos e das exposições, como também seus métodos e conceitos.

Pensar a partir das categorias da história da arte, por meio de um modelo teórico elaborado no final do século XIX, permitiu ao positivismo, em uma estratégia de justificativa purista, uma apresentação da arte como um órgão vital para a história, cultivando o mito das origens. O que, de certa forma, conduzia sempre à conservação de uma história. Portanto, ao pensar em uma continuidade de nossa própria vida, que a história ainda esteja sendo construída e que, por meio da arte, essa história se mantém em contínua construção, entende-se como grande importância considerar um fim para essa história que permanece no passado e um começo para uma nova história, orientando-se por meio de referências de outras disciplinas [11].⁷ Além do que, em uma história da arte positivista, encontra-se mais a preocupação com o discurso intelectual e conservador propondo mais uma reapresentação, do que a confirmação de um fato teórico passado sobre a arte. A maior parte dos recentes estudos dirigidos a uma genealogia artística reformula a história da arte diferenciando suas áreas de produção em centro e periferia. De um lado, são consideradas as migrações artísticas e toda a mistificação de uma influência das correntes estilísticas. De outro, a história social da arte ou a história do gosto não seguem esse sentido, mas reforçam os temas hegelianos da Fenomenologia do espírito, de um contexto sócio-histórico (Zeitgeist) e da “visão de mundo” (Weltanschauung) e, sobretudo a questão do fim da arte [11].⁸

Entretanto, durante o século XX, a modernidade modificou o sentido da arte e, segundo Marc Jimenez [12], professor emérito em estética da Université Paris 1 (Pan-téon-Sorbonne), a exclusão da tradição se tornou cada vez mais forte e a rejeição do antigo se efetua de forma muito mais sistemática. A experiência da novidade dilui-se em todos os aspectos da vida cotidiana. Ela transforma a representação da vida moderna antes mesmo de poder realizar-se concretamente. Sobretudo com a intensificação da reprodutibilidade técnica da arte, em seus mais diversos meios, direcionada ao ambiente da mundialização. Dessa forma, o estudo da arte face à polissemia dos sentidos condiciona o problema de um pretensão universalismo da história da arte ao seu fim, conforme afirmação de Hans Belting [11], no final do século XX, justificando a necessidade de uma mudança no discurso, de mudanças de regras, em vista das

6 Cf.: BERGSON, Henri. *La pensée et le mouvant*. (1938). Paris: PUF (Quadrige), 2009.

7 Cf.: BELTING, Hans. *Das Ende der Kunstgeschichte?* Munique: Deutscher Kunstverlag, 1983.

8 Ibid.

transformações no universo das artes.

Enfim, o assunto da novidade histórica já se fez, incluindo todas as sucessivas transformações socioculturais como fenômenos e a arte como principal objeto de análise como expressão e referência de uma época. A questão, portanto, dos aspectos inovadores da arte – em voga – sugere especificamente uma problemática teórica que consiste no desafio de que pensar sobre a arte não significa apenas inseri-la na história. Além disso, a história da arte se diferencia da teoria da arte, que descreve um fenômeno artístico de forma normativa, como as teorias desenvolvidas pelos autores de sua própria arte, como Wassily Kandinsky, Paul Klee, Marcel Duchamp, ou mesmo os procedimentos técnicos de cada especificidade artística, seja a pintura, a escultura ou a música. Para a denominação “teoria da arte”, em alemão, *Theorie der Kunst*, o sentido é o mesmo, mas o conceito *Kunsttheorie*, no alemão, significa a “teoria sobre a arte”, por exemplo, *Os escritos sobre a arte (Schriften zur Kunst)*, de Konrad Fiedler (1841-1825), que exerceu grande influência sobre o historiador e teórico Heinrich Wölfflin (1864-1945) [13].⁹ Wölfflin teve grande importância por seu estudo universal sobre o Renascimento e o Barroco sem nenhuma intenção de uma formação dominante da cultura germânica. Mas os clássicos das teorias sobre arte são *O curso de estética (Vorlesungen über Ästhetik)*, de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) [14]; ou a *Crítica do julgamento (Kritik der Urteilskraft)*, de Immanuel Kant (1724-1804) [15].

A estética, diferentemente da história, é reflexiva e, para essa disciplina filosófica em sua origem e, sobretudo, transdisciplinar na atualidade, tem o design e a mídia como objetos de reflexão, delimitando o tema do atual Congresso da Associação de Estética Alemã. Desse modo, entende-se não haver uma cronologia das teorias da arte ou sobre a arte, pois o termo “teoria” está estritamente relacionado a um sistema abstrato e especulativo, que visa explicar um conjunto de fatos relacionando-os a um princípio, formando uma síntese coerente de ideias e conhecimentos. A teoria é o resultado do intelecto e, portanto, opõe-se à prática pela reflexão. Dessa forma, podemos atribuir o termo “teorias estéticas” à reflexão sobre a arte e ao termo “teorias da arte” relacionar a reflexão de como tal arte é realizada.

Na estética, não existe um sentido de evolução, ou seja, por meio de seu objeto de estudo – a arte. Podemos, mesmo hoje em dia, empregar o termo, por exemplo, “estética platônica” para a doutrina do Belo de Platão, que está ligada estritamente à sua doutrina das ideias, claro que, no que concerne às considerações que Platão descreve sobre a essência do Belo e a definição do conceito de imitação. E podemos constatar a influência platônica, de forma positiva ou negativa, nas obras de pensadores que, por sua vez, exercem influência sobre o pensamento ocidental.

9 Cf.: DILLY, Heinrich. Heinrich Wölfflin: Histoire de l'art et germanistique entre 1910 et 1925, *Revue Germanique Internationale*, 1994. Disponível em: <<http://rgi.revues.org/459>>.

Acessado em: 27/9/2017.

PARA FINALIZAR: ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA

Ao observar as transformações sociais que ocorreram na passagem do século XX, percebemos o contexto da arte moderna e dos movimentos de vanguarda, que romperam com as formas tradicionais. Essas rupturas foram consideradas uma decadência da sociedade ocidental por parte dos cidadãos conservadores. Mas, em consequência, tornou-se expressão determinante, pela qual os artistas se posicionavam e criticavam a realidade social, apresentando suas discordâncias por meio da arte com esperança de transformações. Essas formas de abordar a arte moderna e os movimentos de vanguarda se repetiram ao longo dos anos até meados dos anos 1980, coexistindo com a arte contemporânea, que não tinha mais os mesmos propósitos, muito menos os argumentos considerados ideologias do passado. E, enfim, a arte contemporânea surge, porém totalmente autônoma dos ideais modernistas.

A avaliação e a apreciação estética em nossa época permitem abordar um juízo sobre as obras de arte sem se demonstrarem provocativas. Mas, somada às críticas, devemos considerar também a opinião pública, que, na maioria das vezes, ainda está intensamente influenciada pelas normas mais tradicionais das artes, não aceitando o sentido dessa nova experiência estética com a arte contemporânea. Essa arte atual provoca reações positivas e negativas pelas impressões ou sentimentos que se contrastam atingindo quase sempre seus objetivos. Porém, uma situação desconfortável é muito recorrente nos dias atuais, a respeito dos critérios estéticos utilizados na avaliação e escolha de um artista ou obra de arte pelas instituições do universo artístico. Ou seja, um estratagema que fornece clara e simultaneamente a resposta de que não existem critérios ou simplesmente não são apresentados. Evidentemente, os critérios dos séculos XVIII e XIX não são mais válidos, desde a modernidade artística do século XX, que substituíram, de forma mais crítica, as categorias estéticas tradicionais.

A arte contemporânea não está acompanhada de critérios estéticos. Prevalecem a subjetividade e a análise pessoal. Esses critérios ficam por conta das finalidades dos profissionais da arte e da cultura. Porém, contrariamente à arte moderna que tinha um caráter subversivo ao Estado, a arte contemporânea mostra-se frequentemente subvencionada pelo próprio Estado. Desse modo, por ele selecionada e, de certa forma, usando de critérios que possam garantir a qualidade e o valor das obras. Entre muitos paradoxos, o mais evidente é que depois de sucessivos manifestos modernistas declararem obsoletos os critérios estéticos, permanece a nostalgia e o anacronismo na arte ocidental com tais critérios. Mas, podemos verificar ao longo da relação arte e sociedade, que a arte sempre soube afirmar sua liberdade de criação contra todas as formas de convenções, dogmas e tradições, sejam elas, religiosas, políticas, ideológicas ou econômicas. Veja-se, por exemplo, as célebres discussões desde a Antiguidade, sobre a *mimêsis*, de estar ou não a favor da imitação ou do *trompe-l'œil*; da reforma e contrarreforma com a iconoclastia luterana e calvinista, como uma reedição “moderna” das questões bizantinas, dos conservadores e dos modernos sob os aspectos políticos, etc. Entre os principais movimentos modernistas, as obras mais significativas foram aquelas que subverteram os critérios estéticos que marcam ainda certa atitude irreverente muito conhecida e recorrente no contexto contemporâneo

como, por exemplo, os ready-made de Duchamp. Ou ainda, como a obra que marcou o período das vanguardas, entre as duas Grandes Guerras Mundiais, referência para outras criações e discussões artísticas contemporâneas. É o caso da obra Branco sobre branco de Malevich [16]¹⁰ (1918). Considerada a primeira pintura monocromática, mas não apenas pelo gesto circunstancial da eliminação do objeto na arte, nem apenas pelo subjetivismo, nem tão pouco pelo purismo estabelecendo um código de puras relações plásticas, nem mesmo de um formalismo de combinações de elementos hierarquizados. Mas trata-se da liberdade do olhar em direção ao Ser (Sein), ao fenômeno da existência humana em relação ao que existe no mundo – estando ou sendo (Seiendes), conforme a formulação de Heidegger. Não sendo, para Malevich, o homem a dispor da liberdade de fazer pequenos mundos autônomos, mas sendo a liberdade que se dispõe do homem no sentido da essência do nada. O suprematismo. A partir desse período, Malevich recusa toda a tradição cultural humanista fundada sobre uma orientação falsa da vida, do progresso, do utilitarismo, afirmando que a arte não estaria nunca sob a forma de um contingente: “a pintura fez durante muito tempo o seu tempo e o pintor é ele próprio um preconceito do passado” [17].¹¹

Em 1994, na Comédie des Champs-Élysées, surge a peça de teatro Art, de Yasmina Reza [18], que, como tema central, aborda a compra de um quadro branco com listras brancas por duzentos mil francos pelo dermatologista, frequentador de galerias de arte, amante da arte de vanguarda (Serge). O tema é a questão do valor do quadro e, sobretudo, o significado de tal obra, representando o nada, e nos lembra o Branco sobre branco de Malevich. Porém, situada no contexto contemporâneo sobre o tema “qual o sentido da arte”, justamente, pela falta de sentidos e de compreensão da arte no contexto atual de nossa sociedade. Para os especialistas e profissionais da arte, a análise da relatividade do gosto, os valores estéticos e a de educação do gosto são alguns dos assuntos abordados. Mas, para melhor entender a relação dos sentidos com o grande público, utilizaremos as palavras de Pierre Bourdieu (1930-2002): “A obra de arte considerada como bem simbólico não existe como tal, senão para quem detém dos meios para dela se apropriar, isto é, de decifrá-la” [19].¹²

De certa forma, essas obras de vanguarda, mesmo causando grande impacto no auge dos movimentos modernistas, ultrapassaram as fronteiras do entendimento

10 MALEVITCH, Kasimir (1878-1935). « Je me suis transfiguré en zéro des formes et je me suis repêché du trou d'eau des détritiques de l'Art académique », écrit-il alors. Il poursuit ensuite ses recherches sur les formes et les couleurs qui manifestent le mouvement: dans la série Carré blanc sur fond blanc, en 1918, les formes apparaissent par une différence de matité.

Disponível em: <<http://expositions.bnf.fr/utopie/cabinets/rep/bio/11.htm>>. Acesso em: 30/9/2017.

11 “la peinture a depuis longtemps fait son temps et le peintre lui-même est un préjugé du passé” (Cit. trad. por Christiane Wagner). MARCADÉ, Jean-Claude. Le suprématisme de K. S. Malevitch ou l'Art comme réalisation de la vie. In: Revue des études slaves, Tome 56, fascicule 1, 1984. L'utopie dans le monde slave. pp. 61-77. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slav_0080-2557_1984_num_56_1_5385>. Acesso em: 30/9/2017.

12 “L'œuvre d'art considérée en tant que bien symbolique n'existe comme telle que pour celui qui détient les moyens de se l'approprier, c'est-à-dire de la déchiffrer”. BOURDIEU, Pierre. L'amour de l'art. Editions de Minuit, 1969. In: REZA, Yasmina. Art. Paris: Editions Magnard, 2002, pp. 118-119.

sobre a arte e condicionaram o mundo da arte a rever esses limites. Percebem-se a aceitação e a integração dessas realizações artísticas ao longo do tempo, tanto pelas instituições do mundo da arte como pelo público, que assimilam as obras de artes ignoradas no passado. Mesmo que consideremos um processo de expansão do mundo artístico e, sobretudo, no contexto da arte ocidental e contemporânea, a relação de divergências apresentadas parece distinta daquela do passado. Da crise das belas-
-artes tradicionais, desde o impressionismo à abstração, às vanguardas, à modernidade, não encontramos definição para a arte atual. Pelas palavras de Marc Jimenez, confirma-se: “contrariamente a uma ideia concebida, a arte moderna não explica a arte contemporânea” [20].¹³ E, explica ele, que a denominação arte contemporânea surge em consequência de um longo período de desagregação dos sistemas de referência, como o da imitação, da fidelidade à natureza, do ideal de beleza, da harmonia, etc., e pela dissolução dos critérios clássicos.

A arte contemporânea modifica o significado da transgressão, característica dos modernos, contra os cânones das belas-
-artes estabelecidos desde o século XVII, ou mesmo das convenções burguesas. Manifestos, movimentos, tratados, etc., visando aproximar a arte da vida, sejam pelos ready-made para significar a arte pela realidade cotidiana, ou inúmeras outras manifestações de vanguarda que, enfim, nos dias atuais atingem total liberdade e seguem com o intuito de contínua necessidade de mudança, porém objetivando uma notoriedade no atual contexto sociocultural. Ainda com frequência, atingindo apenas um restrito público de interessados ou iniciados no mundo das artes, que investem nas práticas da arte muitas vezes estranhas ao público, que é precisamente contemporâneo como, por exemplo, a recente e polêmica exposição Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, que estava em cartaz no Santander Cultural, em Porto Alegre, cancelada pelo Banco após uma série de protestos nas redes sociais. Talvez aqui, fosse o caso de se discutirem questões ligadas ao ideal democrático sobre a arte e suas implicações éticas e estéticas. Mas esse trabalho demandaria extensa discussão em teoria política sobre o que é, e o que não é democrático, ou simplesmente, sobre democracia. Mas não é esse o objetivo do presente artigo.

13 “Contrairement à une idée reçue, l’art moderne n’explique pas l’art contemporain”
JIMENEZ, Marc. La querelle de l’art contemporain. Paris: Gallimard, 2005, pp. 14-19.

REFERÊNCIAS

- [1] PLATON. **La République**. Paris: Flammarion, 2002.
- [2] ARISTOTE, **Poétique**. Trad. J. Hardy. Préface Philippe Beck. Paris: Gallimard, 1996.
- [3] VASARI, Giorgio. **Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architects**. Edition critique sous la direction d'Andre Chastel. Paris: Berger-Levrault, 1981, vol.2.
- [4] DA VINCI, Lionardo. **Disegni che illustrano l'opera del Trattato della Pittura di Lionardo Da Vinci. Trattati Fedelmente dagli originali del Codice Vaticano. Roma. MDCCCXVII**. Disponível em: <https://www.libriantichionline.com/ottocento/leonardo_vinci_trattato_pittura_biblioteca_vaticana>. Acesso em: 16 set. 2017.
- [5] BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Ästhetik (1735-50), Lateinisch-deutsch, Übersetzt, mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern herausgegeben von Dagmar Mirbach**. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2007.
- [6] JIMENEZ, Marc. **Qu'est-ce que l'esthétique?** Paris: Gallimard/Folio Essais, 1997.
- [7] PANOFKY, Erwin. **Meaning in the Visual Art, Papers in and on Art History**. New York: Doubleday and Company, 1955.
- [8] WARNKE, Martin. Aby Warburg (1866 – 1929), **Revue Germanique Internationale**, 1994. Disponível em: <<http://rgi.revues.org/460>>. Acesso em: 20 set. 2017.
- [9] BENJAMIN, Walter. **Histoire littéraire et science de la littérature (1931)**, Œuvres II, (trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch). Paris: Gallimard, 2000.
- [10] BERGSON, Henri. **La pensée et le mouvant (1938)**. Paris: PUF (Quadrige), 2009.
- [11] BELTING, Hans. **Das Ende der Kunstgeschichte?** Munique: Deutscher Kunstverlag, 1983.
- [12] JIMENEZ, Marc. **Qu'est-ce que l'esthétique?** Paris: Gallimard/Folio Essais, 1997.
- [13] DILLY, Heinrich. Heinrich Wölfflin: **Histoire de l'art et germanistique entre 1910 et 1925**, *Revue Germanique Internationale*, 1994. Disponível em: <<http://rgi.revues.org/459>>. Acesso em: 27 set. 2017.
- [14] HEGEL, G. W. F. **Vorlesungen über die Ästhetik**. Frankfurt: Suhrkamp. 1986.
- [15] KANT, Immanuel. **Kritik der reinen Vernunft**. Stuttgart: Reclam Verlag, 2006.
- [16] MALEVITCH, Kasimir (1878-1935). « Je me suis transfiguré en zéro des formes et je me suis repêché du trou d'eau des détritues de l'Art académique », écrit-il alors. Il poursuit ensuite ses recherches sur les formes et les couleurs qui manifestent le mouvement: dans la série Carré blanc sur fond blanc, en 1918, les formes apparaissent par une différence de matité. Disponível em: <<http://expositions.bnf.fr/utopie/cabinets/rep/bio/11.htm>>. Acesso em: 30 set. 2017.

- [17] MARCADÉ, Jean-Claude. Le suprématisme de K. S. Malevič ou l'Art comme réalisation de la vie. In: **Revue des études slaves**, Tome 56, fascicule 1, 1984. L'utopie dans le monde slave. pp. 61-77. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slave_0080-2557_1984_num_56_1_5385>. Acesso em: 30 set. 2017.
- [18] REZA, Yasmina. **Art**. Paris: Editions Magnard, 2002
- [19] BOURDIEU, Pierre. **L'amour de l'art**. Editions de Minuit, 1969. In: REZA, Yasmina. **Art**. Paris: Editions Magnard, 2002, pp. 118-119.
- [20] JIMENEZ, Marc. **La querelle de l'art contemporain**. Paris: Gallimard, 2005.
- [21] AUERBACH, E, **Mimesis: dargestellt Wirklichkeit in der abendländischen Literatur**. Tübingen, Basel: Francke, 1994.
- [22] BELTING, Hans. **Das Ende der Kunstgeschichte?** Munique: Deutscher Kunstverlag, 1983.
- [23] BENJAMIN, Walter. **Sur le concept d'histoire**, Œuvres II, (trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch). Paris: Gallimard, 2000.
- [24] DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images**. Paris: Éditions de Minuit, 2000.
- [25] DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Éditions de Minuit, 2002.
- [26] JIMENEZ, Marc. **L'art dans tous ses extrêmes**. Paris: Klincksieck, 2012.
- [27] JIMENEZ, Marc. **La critique; Crise de l'art ou consensus culturel?** Paris: Klincksieck, 2016.
- [28] KANT, Immanuel. **Kritik der praktischen Vernunft**. Stuttgart: Reclam Verlag, 2008.

CHRISTIANE WAGNER professora de Ciências da Comunicação e Estética do Instituto de Artes da Universidade de Campinas, (IA-UNICAMP) e editora associada da Revista de Cultura e Extensão USP.

Performances urbanas: Formas artísticas e Intervenções Urbanas

Urban Performances: Artistic Form and Urban Interventions

RESUMO

Este estudo apresenta uma reflexão teórica sobre intervenções urbanas através de uma performance artística, não delimitando valores nem limites conceituais para estas duas práticas. Observa-se especialmente uma ação performática, intitulada 'Reenquadrando a Cidade', realizada no centro de São Paulo durante 2016 e 2017.

O autor-performer conduz silenciosamente uma moldura clássica de quadros, através de ruas e avenidas da cidade, um dispositivo que deflagra eventos e interações imprevisíveis.

O objetivo é investigar a dimensão política e estética de intervenções no espaço urbano para compreender as resiliências culturais latentes nas práticas produtivas e culturais que envolvem a relação entre o corpo e a cidade. Almeja-se ainda desenvolver novas formas de pensar, conceitual e corporalmente, o fenômeno contemporâneo da presença de um corpo dissonante nos espaços públicos da urbe.

Indaga-se assim em que medida estas atuações inauditas tem o poder de instaurar singularidades alternativas aos processos dominantes de subjetivação que modelam, emolduram ou mesmo pré-determinam comportamentos, olhares, espaços e portanto pensamentos.

Palavras-chave: Intervenção. Performance. Estética de resistência. Singularidade. Forma artística.

ABSTRACT

The study presents a theoretical reflection on urban interventions through an artistic performance, not delimiting values nor conceptual boundaries for these two practices. An action, called 'Reframing the City', performed in the center of São Paulo during 2016 and 2017, is especially observed.

The author-performer silently conducts a classic frame for paintings, through streets and avenues of the city, a device that deflagrates unpredictable events and interactions.

ANTÔNIO RODRIGUES

Universidade de São Paulo.
Museu de Arte Contemporânea,
São Paulo/SP, Brasil.

The objective is to investigate the political and aesthetic dimensions of interventions in the urban space to understand latent cultural resilience in the productive and cultural practices that involve the relationship between the body and the city. It is also hoped to develop new ways of thinking, conceptually and physically, the contemporary phenomenon of the presence of a dissonant body in the public spaces of the city.

It is questioned to what extent these unprecedented actions have the power to establish alternative singularities to the dominant processes of subjectivation that model, frame or even preset behaviors, looks, spaces and therefore thoughts.

Keywords: Intervention. Performance. Aesthetics of resistance. Singularity. Artistic form

INTRODUÇÃO

As intervenções urbanas são compreendidas, aqui, na forma de movimentos que acontecem dentro da cidade onde se destaca ação de corpos como indutores de práticas ligadas à produção estética como regime de resistência. Depara-se, na cidade, com algumas práticas desviacionistas mais poéticas e agueridas e outras que surgem do próprio cotidiano, distinção que colocam em questão a relação entre as ações mais conscientes em termos políticos, como a dos artistas dedicados ao ativismo, com as que estão inscritas a todas as práticas sociais e produtivas de uma cidade no que diz respeito as “táticas de agir no campo do outro” [1], cuja necessidade se dá como forma de reconhecimento.

O exemplo paradigmático das intervenções urbanas neste sentido são as performances artísticas, que a cada dia ampliam sua abrangência e interesse trazendo para o campo das artes e, portanto para o campo crítico, atividades e ritos cotidianos carregados de expressões, mas relegadas a condição de práticas menores em um campo normatizado da arte museográfica e comercial. Assim, a utilização deste tipo de ação como objeto de estudo para sondar os regimes de resistência existentes no espaço urbano se justifica então, por se apresentarem como uma propriedade cambiante no sentido de emitirem códigos múltiplos e estabelecerem limites imprecisos, por exemplo, terem uma mensagem, embora ela não seja controlável. Além disso, estas ações são relevantes por abrangerem o corpo e a arquitetura na circunscrição de um campo de intervenção proeminente no espaço urbano atual com a experiência da dualidade e da inconstância produzindo deslocamento dos fluxos normatizados.

As intervenções urbanas, no seu viés ativista, representam uma singularidade operante cujo fim é a constituição ou a recuperação de espaços nas cidades para o social. Estudá-las in loco como artista e pensador significa observar sua razão e sua lógica a partir de dentro, o que permite colocar também em evidência outras produções artísticas que subjazem às práticas do cotidiano por um regime de similaridade. É preciso, no entanto, transpor o abismo que separa conceitualmente as experiências comuns das experiências estéticas para perceber a grande quantidade de poéticas geradas nos simples fazeres da vida cotidiana. A busca de um índice redutor que determina um tipo de reconhecimento mediado para essas práticas, sua identificação com uma forma artística, por exemplo, evidencia por um lado à existência de um regime de estetização que organiza a absorção delas pelo sistema e, por outro lado, o fato de constituírem um

sistema crítico na medida em que se configura como “intervenções”, que acontece ao se mostrarem mais criativas do que mecânicas e mais participativas do que passivas.

No conjunto das práticas estéticas observadas na cidade, por este tipo de abordagem, indica que as que apresentam maior resiliência tendem a sustentar um viés crítico e intervencionista. Elas recuperam a relação entre corpo e espaço para além do que se encontra pré-determinado pela arquitetura. O corpo aliado a dispositivos auxiliares para constituir uma forma artística instável, como as performances, é uma maneira de intervir no espaço urbano que se funda na ambiguidade da ação e no plano tático como forma de interação, o que cria identidade com outras expressões limítrofes, como a pichação.

Independente de possuírem ou não uma forma artística, as intervenções no espaço urbano, acabam por se subdividirem em legítimas e ilegítimas. As que se rendem aos eventos, na forma de espetáculo, são encerradas nas novas galerias e instituições sociais e museológicas. Atualmente as instituições voltadas para a cultura são remodeladas e integradas à lógica do consumo; oferecem maior acesso ao público e respondem pela criação de uma modalidade de pertencimento que agrega consumidores culturais cada vez mais passivos. Por meio de atividades múltiplas, aliadas a uma pluralidade de jogos de lazer, esses equipamentos dispersam a crítica, ao se colocarem a serviço da comunidade.

Relações oportunas e oportunistas

Trabalhar as performances como possibilidade de resistência dos corpos na cidade e, também, como uma ação que tem resiliência no campo da arte, seja pela dificuldade de representação devido ao seu caráter efêmero; seja pelo seu aporte centrado nos acontecimentos, possibilita atuar e captar as ressonâncias no cotidiano das pessoas expondo fragmentos aparentemente inúteis, mas que evidenciam uma perspectiva crítica.

Aliada a dispositivos que podem evidenciá-la ou aumentar sua ambiguidade como acontecimento apartado das relações normais, a performance artística urbana, é uma forma efêmera que equipara-se às poéticas das práticas cotidianas. Nesse sentido, suas relações com as políticas culturais e públicas são também semelhantes: feitas de astúcias e de dissimulações, não têm limites precisos, são do tipo tático, como expressa Michel de Certeau, quando afirma que “[...] sua apreciação engraçada ou artística refere-se também a uma arte de viver no campo do outro” [1]. Ao romperem-se certos limites operatórios, ambas são passíveis tanto de cooptação, como de criminalização.

A forma artística responde a este duplo interesse: se, por um lado, a efemeridade da proposta pode intensificar a instância política, mas perder-se no ambiente heterogêneo da cidade contemporânea; por outro, as formas derivadas de experiências artísticas de sucesso podem ser cooptadas por sistemas de agenciamento nos quais o público é inserido em um panorama de padronização do gosto, ditado pela mediação cultural institucionalizada. As possibilidades de participação, surgidas com a emergência de uma instância pública conectada em rede mundial ao invés de expandirem as experiências, atualizam a relação hierárquica entre instituição e público, em que se agrava a crise do papel regulador do Estado por meio de programas culturais.

Os processos de agenciamento evidenciam uma relação interdependente entre artistas e instituições culturais, que podem ser lidas como uma síntese do posicionamento dos artistas e das instituições nessa questão. Pensar esse contexto, excluindo as contradições entre fazer

uma produção crítica e aceitar ser assimilado pela instituição, é admitir que pudesse haver lugar para certa ingenuidade em acreditar que os artistas estão assimilados apenas quando passam a ser o foco de exposições nacionais ou internacionais e afins.

A partir das práticas performáticas nas ruas que, normalmente, se desdobram em diálogos com grupos e participações em ações de vários tipos, surge o interesse por pensar a partir das contradições inerentes a qualquer arte e as artes surgidas também em circunstâncias desligadas da noção de sistemas. Muitos desses coletivos de artistas também se sentem valorizados quando são convidados por uma instituição podendo, assim, serem incorporados em um jogo que se enquadra pela perspectiva do artista, na seguinte lógica: “eles me usam, mas eu também uso o espaço deles”.

ESTÉTICA E RECONHECIMENTO

Temos que reconhecer que o ser humano é intrinsecamente contraditório, as instituições são igualmente contraditórias e os artistas também o são. Assumir tais contradições e ambiguidades parece tornar as ações, as práticas e os fenômenos urbanos mais ricos; inclusive para que se possam distinguir suas camadas mais sutis. Esse ponto de vista das contradições é uma contribuição do pós-estruturalismo, contra as grandes narrativas, que vai se delinear nas intervenções urbanas pelas ações de modalidades táticas, eventos e acontecimentos. Também nos permitem estabelecer a compreensão de uma estrutura mínima na qual se assenta a situação da performance no território da cidade hoje, ou seja, um campo cada vez mais ampliado.

A produção estética está sempre ligada a um sistema de produção local que, atualmente, está vinculada a uma estrutura globalizada. Assim, o caráter cultural recai sobre o “objeto” produzido como forma de expressão e pensamento de localidades determinadas. Tais localidades podem estar no centro do sistema ou ocupar suas bordas, apresentando-se como lugares de exceção onde as produções estéticas parecem demandar mais do valor cultural próprio. Isso permite a elas servirem-se de estratégias mais livres de utilização dos recursos locais; por isso, imprimem um caráter mais político às produções como forma de reconhecimento. Há, no entanto, um pensar dominante, que permeia também esses locais, pela repressão e anulação das dinâmicas livres das práticas, o que faz com que essas produções não sejam simplesmente volatizadas em um bem comum, mas amarradas a conteúdos cujas determinações são controladas por categorias e projetadas para, no fim, recair sobre uma constante produção de consensos.

A experiência urbana é a experiência cotidiana da vida ativa na cidade, sujeita as sistematizações que colocam tudo em categorias e se diferencia da experiência estética que busca evidenciar as práticas do dia-a-dia, enquanto portadoras de uma subjetividade camuflada, em estado de latência. Cabe, portanto, à produção estética, imbuída de um sentido crítico, a escolha de transpor a força da ordem racionalizante, impondo sua “forma” à intervenção, no sentido de reconfigurar um topos particular do pensamento através de táticas objetivas da produção artística. Se isso ocorre, é porque elas promovem estados de suspensão das certezas, o que envolve riscos e novidades, mas favorece a entrada em uma relação em que as definições não cerceiam a saída

de si, e inserem falhas nos ritmos e nos fluxos, expondo contradições escamoteadas.

Para se constituir como um elemento de resistência e de reconhecimento, a prática dentro da produção cultural precisa evidenciar o fazer individual e afastar seu processo produtivo da padronização, com o objetivo de “constituir um espaço dentro do qual o indivíduo pudesse finalmente manifestar a totalidade de sua experiência e inverter o processo desencadeado pela produção industrial” [2], o que significa inventar espaços na vida cotidiana que se subtraíam à dominação do poder.

Embora enfeixada em um sistema que visa à pasteurização do pensamento e da identidade cultural em todo o globo, a produção estética do século XX esteve alinhada a todos os recursos das práticas artísticas e assimilou transformações tecnológicas no mesmo ritmo em que essas apareciam e, em muitos casos, serviram de campo de experiências que redundaram em desenvolvimento das linguagens e das técnicas. Esse contexto trouxe para o campo das artes a operacionalidade das produções desviantistas contidas no cotidiano, evidenciando a relação local/global a partir de táticas aparentemente desinteressadas e particulares da produção estética, mas com conteúdo político, social e urbanístico.

A PERFORMANCE COMO FORMA ARTÍSTICA DA INTERVENÇÃO

Intervenções urbanas de modo geral são movimentos de interferência no ritmo cotidiano dos espaços limitados por normas e práticas que configuram as cidades contemporâneas. Espaços onde se garante o livre fluxo de mercadorias e de serviços, mais do que a existência afetiva de sujeitos relacionais. Controlado por mecanismos de vigilância contínua, a saída do *modus operandi* se constitui em ameaça à segurança, a ida às ruas não se dá como um encontro com os benefícios da vida pública. O espaço público é incerto, “o sujeito que ali se arrisca é indeciso, é por isso que ele se esconde por trás de uma máscara” [3].

A performance urbana, na linha intervencionista é um procedimento estético que se utiliza do corpo e embora traga um elemento novo para um espaço em que já existem coisas acontecendo, se realiza e se modifica no momento do encontro, a partir da participação do outro. É um movimento que se inicia como proposta artística, mas pode de imediato, ter uma leitura política por conta dos corpos que reconfiguram as especificidades do lugar. A performance, cuja forma artística é reconhecida, instaura no espaço do cotidiano urbano um realinhamento das forças subjetivas contidas nas estruturas e nos sujeitos e os traz para a região de confronto das ideias, configurando um espaço de troca de afetos.

A performance como forma de manifestação artística, se alinha a movimentos culturais de resistência e, embora subsista no tempo apenas em partes e sob a forma de registros, é observada de perto pelo sistema, pois empresta sua fisionomia para muitos eventos urbanos contestadores. Na rua, corre o risco de ser criminalizada por ajustar-se às poéticas iminentes no cotidiano como força de produção política descolada dos modos de assujeitamento e de objetificação da lógica capitalista. Ela se aproveita das relações próprias dos ambientes urbanos pela expressão dos corpos e se apresenta sob a forma de uma infinidade de trajetórias possíveis que, “indissociáveis

da mobilidade corporal, desenham um imaginário, um espaço mental e permite uma liberação, uma emancipação" [3]. Essa liberação reconstrói a dimensão política das experiências urbanas, pois, além dos termos opostos normalmente colocados em tensão - como centro e periferia, dentro e fora, interior e exterior – surge como indicador novo que baralha as regras e é preciso encontrar outro ritmo entre esses opostos para uma integração.

A distensão do pensamento pelo fazer antiprodutivo, característico da experiência estética, que de alguma maneira esgarça as normatividades, organiza um movimento de subjetivação, sem ser reparadora, conciliadora ou compensatória. A partir desse enfoque, não é de todo impensável uma transformação das características passivas da atuação do sujeito frente a uma lógica produtiva e às formas normatizadas de comportamento social. Intervenções como as performances artísticas, portanto, são ocasiões que tornam possíveis dar forma a diversas experiências urbanas que, por jamais serem consumadas, acabadas ou totalizadas, são fluidas e se reconstituem a cada momento por cada participante e aliam-se a outras singularidades.

DERIVAS PERFORMÁTICAS

O conceito de deriva, agregado a performance, articula a abordagem das práticas urbanas historicamente dadas, por exemplo, pela Internacional Situacionista, com as pesquisas recentes sobre arte efêmera e política; por artistas brasileiras, como as “fuleragens”, de Bia Medeiros (UNB), da “performance socialmente engajada” da pesquisadora Tânia Alice (UNIRIO)¹, e das “poéticas do desmonte” da pesquisadora Marta Baião (ECA-USP).

Dessa forma, a intervenção analisada aconteceu como uma caminhada pelas ruas e praças, com um caminhar errático, sem um percurso antecipadamente marcado, precedido por uma análise teórica da ação amparada nos conceitos de “incorporação” e de “comportamento restaurado” de Schechner [4], bem como da arbitrariedade entre significantes e significados encontrados na filosofia de Derrida ou nos efeitos políticos que a presença do sensível evoca; dimensão a que se dedica a antropóloga indiana Veena Das, para quem a interferência e a restauração não são atos heroicos, mas podem se dar no cotidiano. A ação também possibilita a imersão no campo das situações de conflitos sociais das novas fronteiras sutis demarcadas dentro do espaço urbano e de hibridizações culturais, que vêm sendo tratadas em arcabouços teóricos, como o pós-colonialismo, sobre o qual refletem autores como Stuart Hall.

A abordagem do centro da cidade de São Paulo pela deriva performática permitiu o entendimento de que cada localidade possui sua peculiaridade e que seus usos e costumes seguem prescrições rígidas e são reações aos ordenamentos subscritos às

1 A pesquisadora e performer integrante do “Coletivo de performance Heróis do Cotidiano” conduz projeto de experimentação coletiva em comunidades específicas, a fim de estabelecer um diálogo com o conceito de “Arte Socialmente Engajada” de Helguera, através da coletivização dos processos de criação, dentro de uma perspectiva de trabalhar a ecologia interna dos participantes por meio de treinamentos específicos conjuntamente com a ecologia externa, seja ela social ou ambiental.

práticas como forma de subjetividade compartilhada. Propor caminhadas como intervenção é uma maneira de penetrar nesta subjetividade e vivenciar o espaço para encontrar novos sentidos nos rumos prescritos para a vida urbana. Esses novos sentidos concorrerão com os já introjetado nos praticantes do espaço principalmente pelas estruturas arquitetônicas e urbanísticas.

Adotando o conceito de “performance urbana” essa intervenção procura construir novas maneiras de se relacionar com o espaço de forma mais sensível e perceptiva, ativando o que encontra no percurso, com algum dispositivo de expansão e com o próprio movimento do corpo. O sentido crítico das relações com a cidade é retomado por atitudes de inversão, interrupção do fluxo ou inserção de novos ritmos do caminhar, diferentes dos deslocamentos de lazer ou trabalho que assimilam as formas existentes e as tomam como estruturas invioláveis. Para transformar essas atividades em práticas estéticas [5], necessitamos da ampliação dos recursos de leitura das práticas da região e da escolha de dispositivos capazes de agregar novos sentidos simbólicos - dispositivos percebidos como coisa comum, mas que, através de pequenas alterações, passem a ser vistos como incomuns e a causar estranhamento, ou mesmo concorrer em equivalência com os inúmeros já existentes, alguns inativos, outros bastante ativos.

Em qualquer caminhada, disputamos espaço com os praticantes dos locais, com os veículos, inúmeros obstáculos “naturais” além dos instalados pelo comércio local em forma de propaganda, ou mesmo bancas de “camelôs”, obras públicas e pelo ritmo instaurado pela lógica urbana onipresente. O lugar se constitui historicamente por suas práticas, mas o espaço urbano tem a sua história atravessada por inúmeros interesses que nem sempre são locais. Na cidade contemporânea, não é tarefa fácil nos perdermos. Isso exige um trabalho de concentração e desprendimento que só a prática constante pode favorecer. Todas as suas formas, ritmos e caminhos encontrados remetem a um reconhecimento e há um retorno da consciência expandida para o estado normatizado. Quando menos se espera, a caminhada, contrariando a proposta performática, integra-se ao ritmo do lugar.

O DISPOSITIVO

A utilização de aparatos extras para a ampliação do corpo e da ação tem sido muito característico das performances, principalmente quando se trata de uma abordagem do espaço urbano. Torna-se possível através desses recursos, aumentar a ambiguidade da ação e, com isso, permear mais os movimentos do performer no movimento normal dos participantes. Portanto, a intervenção performática que serviu de objeto para essa reflexão foi planejada com a utilização de uma moldura dourada com padrões clássicos de 80 cm X 120 cm, com passe-partout branco. O interior, contudo, era vazio, evidenciando uma condição de dentro e fora, um espaço de onde se observa e se enquadra os elementos do espaço, um dispositivo de auxílio que exerce a força das relações de inclusão e exclusão.



Figura 01. Deslocamento com o dispositivo "moldura" pela Bairro do Brás, São Paulo. 2016. Foto: Patricia Faria.

O dispositivo permite expandir o corpo, os movimentos e brincar com a leitura do público encontrado. É possível também, por meio dele, graduar o encontro, fazendo com que ele se intensifique ou se dilua. A ação procurou entender essa prática como uma performance de longa duração, que se utiliza do corpo para uma ocupação “em deslocamento” que, com seus dispositivos, dispara a produção de novos ritmos, visualidades e relações.

O público encontrado parecia reagir a partir de seu próprio perfil cultural com uma variação enorme, segundo os lugares percorridos. Nesse sentido, o dispositivo ajuda a combinar os fragmentos para a leitura e “cria algo não sabido no espaço organizado por sua capacidade de permitir uma pluralidade indefinida de significações” [1]. Na cidade, existem e conjugam-se vários campos preparados para atividades específicas e que corroboram com a ideia de que as práticas artísticas, como aparato cultural de uma política de reconhecimento e cidadania, não são propostas aceitas como um valor transversal e nem mesmo são permitidas em alguns desses campos, sendo quase que desconhecidas em muitos deles.

O Deslocamento com a moldura, performance que denominamos nas redes sociais, de “Reenquadrando a cidade”, permite tornar a atuação uma intervenção bastante distinta de outras formas de atividades artísticas no espaço público urbano ou mesmo confundir-se com as várias práticas da cidade, cuja expressividade latente, embora ligadas às formas de fazer e trabalho são como táticas de subjetividades alternativas. Muitas atitudes isoladas dentro de um complexo jogo das relações de produção são constituídas por indivíduos ou por grupos através de recursos corporais aos quais agregam as ferramentas de suas atividades para expandir espaços e influir no “entorno”.

Essas atividades são normalmente esmagadas entre atividades “oficiais” e recuam o tempo todo diante delas, mas não cessam. Aparecem como atitudes diferenciadas dentro de um fazer constante que não se auto determinam como Arte, mas que exibem e emitem indicadores estéticos e produzem uma gama de significados interferindo no ritmo, tanto ou mais do que as atividades propriamente elaboradas como eventos artísticos. Para entendê-las dessa maneira seria necessária uma coletânea de registros e reflexões elaboradas, o que seria uma forma de traduzi-las destacando-as

de seus contextos. É necessário observá-las de perto, no contexto do lugar em seu próprio momento de jogo e de circunstâncias. Seus procedimentos não partem de uma intencionalidade aparente; são constituintes de uma sabedoria ligada ao senso comum, “uma outra voz que fala” [1].

DESLOCAMENTO NA CIDADE

A influência do lugar sobre o corpo perceptivo e atuante do performer, nesta experiência foi intensa e resultou em entrar e sair da persona de maneira incontrolada. A intenção se chocou com a realidade encontrada e modificou os estados perceptivos e corporais, abrindo exceções nas quais novos comandos se tornaram possíveis. Muitas das escolhas de ritmos, direções e espaços de ações, mais relacionais ou mais propositivas, sofrem interferência direta do local. No trajeto percorrido, localizado na região central de São Paulo, tomado como objeto de análise, o ritmo do percurso precisou ser aumentado por conta da grande quantidade de moradores de rua ali existentes. Isto se deve tanto à percepção de perigo quanto a uma certa incapacidade de suportar os encontros mesmo estando imerso na persona.

Ações relacionais, ou expansivas, foram criadas nos momentos em que se intensificou a condição performática. Por meio de operações mais poéticas e menos comuns, reduziu-se a ambiguidade para forçar o entendimento ou aproximar a leitura da prática oferecida como uma “coisa” não natural acontecendo no espaço de convivência comum. A análise desses movimentos nas ruas procurou se servir de relatos e reflexões no sentido de que a caminhada constrói-se como se constrói um texto.

O sentido geral do deslocamento foi se constituindo por duas espécies de astúcias que criam suas próprias expectativas. Uma que procurou organizar um espaço legível (a performance) e outras, que se desembaraçaram das regularidades dos códigos fixos e criaram uma nova forma de leitura (espectador). Nesse encontro, a forma artística poderia se constituir. Seu sentido “não é, portanto definido por um depósito, por uma intenção ou por uma atividade autoral” [1]. A leitura da realidade constituída agrega material de apoio para a própria ação e quanto mais se relaciona, mais a prática ganha significado. A leitura “ordena-se conforme códigos de percepção que lhes escapam” [1].



Figura 02: Deslocamento com o dispositivo "moldura" pela Rua Santa Ifigênia, Centro, São Paulo. 2017. Foto: Guilherme Moraes.

A produção de uma performance nas ruas, em sua singularidade de experiência estética, pode se dar, também, como sobre determinação às produções existentes, “se não puder contar com o fato de já existir, multiforme embora sub reptícia ou reprimida, uma outra experiência que não é a da passividade” [1], e assim trazer um outro totalitarismo com a pretensão de criar condutas diferentes das já construídas no lugar.

O performer foi notado pelos seus aspectos ou gestos: formou-se então, um vínculo através do olhar, bastou sustentá-lo um pouco e a relação se completava e se expandia para aproximação física. Pelos comentários verificaram-se que as primeiras impressões são ligadas as referencialidades de cada um no processo de reconhecimento. A acolhida nos espaços mais degradados é muito mais intensa e parece se dar por uma identificação pela natureza afetiva do performer, um elemento externo que os desliga da realidade. A vida nessas regiões mantém guardadas algumas formas de entendimento das práticas artesanais, o que pode ajudar no processo de identificação, porque o artesanato não esconde seus atributos, ele não tem uma aura paralela que o substitui, tem uma relação de uso estético ou funcional muito clara, mas é uma ponte para a complexidade. Por outro lado, onde as manifestações e os eventos artísticos e culturais são mais comuns, parece que há uma identificação da própria vida com a representação que o performer apresenta e que se afasta da afetividade, uma identificação cujas referências são os simulacros que compõem a realidade cotidiana destes lugares.

O programa performático se constitui de uma caminhada com trajés normais levando nas mãos o dispositivo, no caso a moldura dourada com formato regular e peso de 5 kg, (fig. 02) como se fosse um objeto pessoal pelas ruas, em deriva, ou seja, com trajeto não demarcado. Ao longo da ação, o movimento da moldura ao redor do corpo é constante, sua característica principal como dispositivo é nunca permanecer como elemento não ativado, os movimentos e os repousos são feitos sempre intencionalmente. Busca-se com isso tornar o corpo e a moldura um índice de expressão, entendimento e reconhecimento sendo apoiados em suas ambiguidades naturais.

Neste sentido, instaura-se o estado performático que diz respeito à constituição de um ser outro que nos habita e compartilha as emoções e as sensações. É o produto de uma intencionalidade constante que move o corpo, os dispositivos e as relações. No deslocamento, é importante manter o estado performático, mesmo em locais totalmente isolados, porque a intervenção ocorre também entre o percurso e o performer;

não se resumindo a uma perspectiva de encontro pessoal com observador, público ou participantes de toda ordem, portanto, é uma relação com a cidade e seus elementos. O objetivo da performance é, antes de tudo, a reflexão. Por isso, ela parte de uma razão determinada, que constitui um mote inicial e deixa abertura para todas as contingências possíveis. Essa abertura para o indeterminado a reconstrói constantemente.

A iminência de encontros explosivos ou de acidentes graves, como a passagem por pontes e passagens subterrâneas inusitadas é constante, mas restitui a vida ao trajeto urbano. São momentos de solidão e desafeição. A cidade nos empurra para estados emocionais de relação ininterrupta com o outro, mesmo que esteja vazia. A perspectiva de uma ação artística relacional como a performance urbana, quando carece de um público definido que a recepcione, acaba se amparando nas características físicas do percurso e nos sons da cidade, incessantes e perturbadores. Um longo perímetro assim percorrido produz esvaziamento, impaciência e angústia.

O movimento constante da moldura é um recurso tanto para provocar o estranhamento, como para suportá-la durante o percurso. Nele, descobrimos inúmeras maneiras de segurar, interagir e criar evoluções com ela, o corpo e os elementos encontrados, como as dobras e reentrâncias arquitetônicas, os objetos que são comuns na rua e as superfícies das paredes que, muitas vezes, possuem uma qualidade de espelhamento. Algumas posições são mais confortáveis e algumas, muito incômodas, embora sejam as que mais produzem resultados, pois rompem com a ambiguidade e provocam a aproximação com uma leitura artística.

Para o observador, um indivíduo transportando uma moldura não apresenta nenhuma singularidade em face das variedades de atividades semelhantes que se encontram na cidade, mas se esse indivíduo caminha mais vagorosamente ou altera constantemente seu ritmo e a posição da moldura propondo interferências no lugar, parecerá um evento singular que se destaca e merece atenção. Em regiões de público muito denso, a passagem com esse objeto grande é incômoda e chama a atenção pela forma, mas é a interferência no fluxo que mais provoca reações. Por exemplo, nas calçadas estreitas, impede a passagem rápida, hábito comum aos habitantes de regiões comerciais das grandes cidades em suas práticas cotidianas, causando reação de confronto; mesmo que já estejam acostumados a inúmeras interferências que se instalam nas calçadas, próprias das atividades.

Nesse aspecto, a atenção dos espectadores se torna uma coisa curiosa, pois embora reconheçam a passagem como uma atividade pouco normal, como alguma “coisa estranha”, se recusam a olhar como espectadores; normalmente corrigem a atenção e seguem seu rumo. Às vezes, algumas pessoas se voltavam para conferir se haviam “perdido” alguma coisa. Quando percebem que é uma atividade artística, olham com mais atenção, compartilham com companheiros, comentam em voz alta e, havendo um aglomerado maior de pessoas, é possível ouvir comentários, perceber fotografias e filmagens com celulares, além de algumas brincadeiras a partir da intervenção. Vendedores de lojas parecem ter a percepção mais aguçada para os gestos inusitados ao derredor e são os que mais fazem comentários e interações, como gesticular imitando o performer ou interpelar de forma maliciosa a ação proposta.

A FORMA ARTÍSTICA E O SENSO COMUM

A recepção também pode ser entendida como uma forma de participação e desdobramento da ação. Perceber essas particularidades é muito gratificante, porque muitas das reflexões são elaboradas nos momentos de encontro; outras vêm com a elaboração posterior, quando procuramos traduzir e construir, em uma narrativa textual, as circunstâncias nos voltam à mente e se reconstituem, emergindo de percepções que no momento eram muito sutis.

Stuart Hall [6] identifica a existência do senso comum como a determinação mais natural de assujeitamento a um sistema, assim como a autonomia, pois ambas se inscrevem em um regime de assimilação total das normas por ele determinadas. Trata-se da naturalidade de agir com suprema incorporação das regras, não há estranhamento nas formas determinadas para o complexo jogo social ao qual se somam as heterogeneidades pós-coloniais e as margens ativas, mesmo que elas sejam contraditórias. Assim, “as identidades são constituídas dentro de uma relação de poder.” [6].

As atividades que indicam a existência de um senso comum partem dos contextos preparados cotidianamente na pluralidade de lugares, culturas e tarefas, como as maneiras e comportamentos ligados aos trajetos, às formas de recombinar ritmos e tempos, nas querelas das relações comerciais e no compartilhamento do espaço em trânsito ou utilizando-se do transporte público. Subjetivamente, também, esse senso comum parece ser responsável por uma readequação intensa dos interesses e das possibilidades de cada indivíduo ou grupo. São relações que se estabilizam em contato como o outro como presença física ou como determinação que comanda os movimentos.

A distensão desse movimento da performance urbana da maneira como é percebida, permite compreender que existem forças que subjazem à normatividade e se expressam livremente, mesmo que inconscientemente, e não necessitam ser constituídas como arte. Elas são efêmeras, singulares e podemos vê-las como uma reserva de novos conteúdos políticos e estéticos, uma constante produção de diferenças. Pela perspectiva de experiência artística efêmera da performance, há ainda um “outro”, não acessível no lugar, o terceiro excluído que deixa de interagir, restando um único público encontrado no local que se torna seu parceiro na ação ou seu espectador.

Convivemos com a dificuldade de localizar o que é artístico e o que não é em um contexto em que muitos indicadores emitem significados diferentes o tempo todo. A forma artística é uma substância que dá corpo as expressões. Por isso, parece haver uma necessidade de “entender” a manifestação apenas quando ela se predetermina em uma forma que reúne elementos e sobrepõem as práticas locais. Quando são espontâneas, as ações não agregam valor muito facilmente. Para entender essas práticas pelo viés dos seus praticantes, parecem ser necessárias outras formas de assimilá-las, outros modelos de narrativas e por significantes que permaneçam alojados nessas estruturas e que não sejam traduções de uma perspectiva estetizante ou essencialista.

O que essa análise identifica na relação entre formas de produção estética engajada e maneiras de fazer estão inseridas no jogo de produção cultural, cujo sistema de agenciamentos auxilia na tarefa de cultivar os tipos de trabalho capaz e disposto

tanto moral como politicamente, de se subordinar às disciplinas, à lógica e à coerção de um modo econômico de produção da lógica capitalista.

CONCLUSÃO

O entendimento da performance artística como um campo de transição entre o fazer artístico e o não artístico, mostrando sua convergência e a sua maneira de se colocar como ambiguidade ou como significação cambiante, permite enfeixar as relações expansivas do cotidiano urbano como produção poética. Mesmo carentes de uma forma artística, há um importante conjunto de indicadores relacionais que emergem dessas poéticas.

A escolha da moldura como “dispositivo” é uma opção acertada, porque ela produz significações precisas quando exigimos dela essa leitura, por exemplo: um objeto conhecido, útil e desejado. Ela também guarda uma significação impossível de mobilizar, que é a da sua própria forma clássica que define um estilo e um uso. Normalmente, as pessoas perguntam durante a ação onde está o conteúdo, o interior dela. A ação do performer fica responsável por causar essa porosidade na significação que, no entanto, não perde seu lastro histórico. A ação se foca na distensão do espaço comum e a significação quase que se reduz a esse jogo de ambiguidades entre uma atividade artística e um simples carregador.

Por exemplo, andar no meio de uma calçada muito movimentada segurando o quadro em frente ao rosto com os braços esticados tem uma leitura instantânea de intervenção. A leitura se liga ao universo da arte, da fotografia e às práticas populares dos selfies com celulares, além dos comentários e das interações são nesse sentido. O quadro leva à ideia de enquadramentos e permite identificar no público o primado de escolhas dicotômicas constantes. Como performance, é expressão que se dá no relacional e no afetivo imediato, perdendo-se logo em seguida como materialidade durável ou perene. Mas a afecção que se traduz em formação de subjetividade, sobrevive livremente à medida que a materialidade não permanece como modelo e âncora dos sistemas interpretativos. A duração de uma obra parece caminhar no rumo da fabricação de modelos e nas possibilidades de se introduzir em um conjunto de significados, criando essências para as traduções autorizadas que anulam o significado relacional.

Tendo em vista sua efemeridade formal, que relega a sua subsistência a registros parciais e reflexões posteriores outras obras redundam do desdobramento da ação; os registros e mapas posteriores são responsáveis por outras zonas de afecção autônomas. São obras estranhas às ações do performer, são outras produções em outros lugares que dependem de artifícios para construir uma ligação como o momento de ação. Performance tem que levar em conta que o espaço urbano contemporâneo produz registros constantemente.

Na cidade, é possível diferenciar as ações praticadas como performances urbanas das performances artísticas no espaço urbano. A região cambiante que emerge na prática de ambas permite facilmente que elas troquem de lugar. Na realidade, as distensões sempre necessitam de um motor externo e, quando alguma coisa internamente mobiliza a ação do grupo de pessoas, ou mesmo do indivíduo, em sua singularidade,

isso diz respeito mais à explosão de algum conflito, de felicidade ou de acontecimentos súbitos. Nessas circunstâncias, embora sejam acontecimentos não recorrentes e estranhos ao cotidiano do lugar, eles se naturalizam rapidamente.

Políticas públicas pré-determinam meios exclusivos através dos quais se permite as práticas da expressão, das relações de trocas culturais e da cidadania no espaço urbano. Diante desse quadro, como afirma Hall [6], para identificar pontos de possíveis articulações, e diante das diversidades culturais que se formam nas camadas da democracia, às vezes reunidas em torno do conceito de liberdade de expressão, devemos evitar que processos identitários de afirmação da diferença mantenham a afirmação política de uma diversidade radical. Ao contrário, “deve-se tentar construir uma diversidade de novas esferas públicas nas quais todos os particulares serão transformados ao serem obrigados a negociar dentro de um horizonte mais amplo” [6].

A intenção que mobiliza as ações do cotidiano urbano é da natureza da produção e não da expressão. Talvez seja esse o limite que raramente é rompido e que possibilitaria uma abrangência estética das práticas urbanas cotidianas. Nas determinações que constroem as subjetividades pelo sistema capitalista, excluímos a participação, em favor da passividade e de traços identitários fixos, os quais são constituídos dentro das relações de poder. A participação ativa na vida social remete às características políticas das relações e disso, possivelmente, deriva seu cerceamento ou a participação através de agenciamentos institucionalizados.

De modo geral, a intervenção com a moldura no espaço urbano de São Paulo, objeto deste estudo, torna-se bem distante da linguagem deste texto que assume uma postura bem acadêmica e um tanto rígida, em termos de vocabulário e estilo de escrita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano 1: As artes de fazer**. Petrópolis, Editora: Vozes: 2014.
- [2] BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Editora: Martins Fontes, 2009.
- [3] MONGIN, Oliver. **A Condição Urbana: A cidade na era da globalização**. São Paulo: Editora: Estação Liberdade, 2009.
- [4] SCHECHNER, Richard. **“O que é performance?”**, *Im Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, 2006
- [5] CARERI, Francesco. **Walkscapes: O caminhar como prática poética**. São Paulo, Editora: G. Gili, 2013.
- [6] HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidade e Mediações Culturais**. Belo Horizonte, Editora: UFMG, 2013.
- [7] ALICE, Tânia. **Performance como revolução dos afetos**. São Paulo, Editora: Annablume, 2016.
- [8] AQUINO, F.; MEDEIROS, M. B. **Corpos informáticos: performance, corpo, política**. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte/UnB, 2011.
- [9] HELGUERA, Pablo. **Education for Socially Engaged Art**, Jorge Pinto books, New York, 2011.
- [10] SEBA, Maria Marta Baião. **Personagens Femininas no Teatro**. Dissertação de Mestrado. ECA - USP, 2006. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-04082009-223754/pt-br.php>. Acesso em 19 mar. 2018.
- [11] TOURAINE, Alain. **Um Novo Paradigma: para compreender o mundo de hoje**. Petrópolis, Editora: Vozes, 2006.
- [12] COMPOSIÇÃO Urbana: surpresa e fuleragem. Disponível em: <<http://grafiasdebiamedeiros.blogspot.com.br/2014/05/composicao-urbana-surpresa-e.html>>. Acesso em: 19 mar. 2018.

ANTONIO RODRIGUES doutorando pelo programa Interunidades em Estética e História da Arte do MAC – USP, com pesquisa *A forma artística das intervenções urbanas: devires sociais e experiência estética, sob orientação do Prof. Dr. Artur Matuck – e-mail: abrasca65@gmail.com*

Ateliê de Desenho de Livre-expressão com Crianças Acolhidas: Reflexões a Partir da Fenomenologia da Vida

Free Expression Painting Studio with Sheltered Children: Reflections on the Phenomenology of Life

RESUMO

Com o intuito de proporcionar um espaço de acolhimento para que crianças abrigadas pudessem resgatar sua individualidade e expressar suas vivências de perdas, foi criado em 2013 um Projeto de Extensão para observação e intervenção em um Ateliê de Desenho de Livre-Expressão com crianças de uma Instituição de Acolhimento de São Paulo, que funcionou por um ano e três meses. Seguiu-se a metodologia desenvolvida pelo Dr. Michel Ternoy na França, e implementada no Brasil pelo Hospital-Dia e Centro de Atenção Psicossocial do Departamento de Psiquiatria da UNIFESP, desde 1999, com pacientes psiquiátricos, a partir do método fenômeno-estrutural de Eugène Minkowski. O projeto foi estabelecido numa parceria entre a Casa Abrigo e o Instituto de Psicologia da USP. As atividades do Ateliê foram realizadas na Clínica Psicológica Durval Marcondes, USP, com dez crianças e adolescentes abrigados, com idade entre 4 e 15 anos. A partir dessa experiência, buscaremos uma reflexão teórica abrindo diálogo com a fenomenologia da vida do filósofo francês Michel Henry.

Palavras-chave: Crianças Acolhidas. Ateliê de Desenho de Livre-Expressão. Fenomenologia da Vida.

ABSTRACT

Towards the complex universe of institutional sheltering, we created in 2013 an observation and in tervention extension project of a Free-Expression Painting Studio with children from a sheltering institution in São Paulo, lasting for one year and three months. We followed the methodology developed in France by Doctor Michel Ternoy and developed in Brazil Hospital-day and Psychosocial Care Center at the Psychiatry Department from Federal University of São Paulo (UNIFESP), since 1999, in a study with psychiatric patients using the phenomenological structural method by Eugène Minkowski. The project was established on a partnership between the Sheltering

ERIKA RODRIGUES COLOMBO
ANDRÉS EDUARDO AGUIRRE
ANTÚNEZ

Universidade de São Paulo.
Instituto de Psicologia, São
Paulo/SP, Brasil.

Institution and the discipline of Supervised Internship of the Institute of Psychology, University of São Paulo (IPUSP). The studio activities were held in the Psychological Clinic of Durval Marcondes School Center at IPUSP, with ten institutionalized children and teenagers, aged between 4 and 15 years old. From this experience, we will try to make a theoretical reflection by opening dialogue with the phenomenology of life of the French philosopher Michel Henry.

Keywords: Sheltered Children. Free-Expression Painting Studio. Phenomenology of Life.

INTRODUÇÃO

É notória a importância do uso da expressão artística como recurso terapêutico no resgate da sensibilidade, a partir de uma função cuidadora e do estabelecimento de articulações que tenham significado para o sujeito [1]. A arteterapia se baseia na integração da produção de imagens, do processo criativo da arte e da inter-relação do paciente com a obra criada, de forma a contribuir para o autoconhecimento e para a solução de conflitos emocionais, através do uso de várias modalidades expressivas [2].

O Ateliê de Desenho de Livre-Expressão difere de outros processos de arteterapia [3;4;5], realizados nos mais diversos contextos – como, por exemplo, no atendimento a pacientes com paralisia cerebral [6], na área da educação [7], no âmbito da saúde mental [1], no contexto de internação em hospital pediátrico [8;2], no desenvolvimento de processos psicodiagnósticos [9] – em que as atividades são apresentadas a partir de um tema pensado previamente pelo terapeuta ou os desenhos são submetidos à análise e interpretação. A proposta de desenho de livre-expressão do Ateliê, embora siga um enquadre bem definido, permite a livre criação de todos os participantes, incluindo os terapeutas, sem a imposição de temas e significados prévios por parte destes.

A expressão artística produzida no Ateliê oferece importante contribuição para a investigação da especificidade das produções gráficas em pacientes psicóticos [10], podendo se estender à compreensão de diferentes situações de sofrimento. Tal compreensão se dá através da observação do próprio processo de feitura dos desenhos, durante o momento de execução, além da análise das características gráficas dos desenhos realizados e dos comentários feitos por seus criadores, durante o momento de verbalização [11].

Embora originalmente concebida no atendimento a pacientes psiquiátricos adultos [11;10], acreditamos que a técnica do Ateliê possa ser ampliada de forma a beneficiar outros públicos – conforme demonstraremos no trabalho realizado com crianças e adolescentes acolhidos. Pois, conforme Philippini [12], a expressão criativa propicia a descoberta do significado de eventos psíquicos até então obscuros, ampliando a possibilidade de estruturação da personalidade e construindo formas mais produtivas de comunicação, interação e de se estar no mundo.

A partir de nossa experiência no Ateliê, buscamos um diálogo com a fenomenologia da vida de Michel Henry, na medida em que acreditamos que seja útil à clínica,

pois suas ideias nos mostram que é no nível da afetividade que ocorrem mudanças e transformações. Para Henry [13;14], a afetividade é uma vivência transcendental, ou seja, é a condição da possibilidade de nossa existência, é aquilo que nos define enquanto pessoas. Não se dá de forma superficial, mas sim como instalação da vida em nós, tal como a sentimos.

A expressão na obra de arte também se dá como instalação da vida. Dessa forma, o eu está implicado em sua própria obra de arte e, assim, a representação não é um mero projetar fora de si. No Ateliê, a transposição para o desenho significa que a criança tem a possibilidade de resgatar sua própria individualidade por meio da ação de livre-expressão. Os desenhos das crianças apenas seguem o ritmo da vida: são composições sem serem intencionalmente composições de quadro. Em seu artigo *Desiner la musique – Théorie pour l'art de Briesen*, Henry [15] discute como também a arte de August von Briesen segue o ritmo dos ecos da música, ao buscar transcrever os sons em grafismo. Tal arte deixa de valorizar o quadro como composição formal, transformando-os em expressão da própria vida.

Em relação à fenomenalidade da obra de arte, quando olhamos um quadro, desenho, escultura, antes que a obra remeta ao seu criador, em um primeiro momento, nós somos apanhados por ela. Essa fenomenalidade originária é originalmente estética: é uma instalação da própria obra em nosso viver. Este ser com os outros é originariamente afetivo, dá-se antes que possamos orientar nosso olhar sobre ele, antes de nos debruçarmos sobre ele.

De acordo Martins [16], o fazer clínico só é possível se houver uma outra possibilidade clínica: a de sermos afetados pelo que aparece enquanto tal. É a potencialidade afetiva inerente ao afeto que nós, em consonância com a fenomenalidade da vida, buscamos apreender ao nos colocarmos diante da pessoa que nos comunica suas vivências, seja através da fala ou do desenho e pelo contato vivo de sua presença. Nesse sentido, a fenomenologia da vida amplia o trabalho desenvolvido no Ateliê de Desenho de Livre-Expressão.

O ATELIÊ COM CRIANÇAS ACOLHIDAS

Enquanto projeto de extensão, o Ateliê de Desenho de Livre-Expressão foi realizado na Clínica Psicológica Durval Marcondes, nas dependências do Centro Escola do Instituto de Psicologia da USP – com as crianças de uma Casa Abrigo, pelo período de aproximadamente um ano e três meses (de fevereiro de 2013 a maio de 2014) – seguindo os procedimentos metodológicos de Michel Ternoy.

PROCEDIMENTO METODOLÓGICO

Com duração de 90 minutos, iniciando às 14h30 e terminando no máximo às 16h00, as sessões eram coordenadas por um terapeuta e uma co-terapeuta. A quantidade de participantes variava de uma sessão para a outra, pois nenhuma criança era obrigada

a participar. Apenas as crianças que não tinham outras atividades na Casa Abrigo onde residiam, no período em que eram levadas até o Ateliê, participavam. A média foi de cinco crianças por encontro.

O material colocado à disposição das crianças era composto por lápis preto HB, lápis colorido, giz de cera, borracha, apontador e régua. Os desenhos eram feitos em papel Canson A4. Esses elementos foram escolhidos dentre os considerados mais adequados à confecção de produções gráficas de forma prática [11].

Inicialmente, acordou-se com a instituição responsável pelas crianças que estas sempre poderiam optar por participar ou não do ateliê. Uma vez participando, as crianças deveriam engajar-se na atividade proposta segundo os limites estabelecidos de horário e utilização do espaço. A sessão começava e terminava no mesmo horário, salvo atrasos dos integrantes do grupo participante, já que as crianças eram levadas até a clínica por meio de transporte do próprio abrigo. Caso a criança terminasse antes sua produção, ela deveria aguardar o tempo especificado até o final da sessão, na sala de atendimento.

Cada sessão, como preconizado por Ternoy [11], era composta por dois momentos: a realização das produções e a conversa sobre as mesmas. O ritmo do trabalho proporcionava, além do aparecimento do gesto e da imagem, verbalizações espontâneas das crianças entre elas e também com os terapeutas – momentos excelentes para a observação e compartilhamento de como as crianças interagem entre si e também com o ambiente ao redor.

Na primeira parte da sessão, com duração de cerca de uma hora, cada participante (inclusive terapeutas e possíveis convidados) fazia seu desenho. A expressão pessoal era totalmente livre sobre o espaço da folha. A criança poderia desenhar o que desejasse, inclusive permitindo ou requisitando intervenções de outros participantes em seu desenho. Também era permitido a cada criança que decidisse o destino de sua produção – mantendo-a na pasta do Ateliê ou levando-a embora.

Na segunda parte da sessão, com duração aproximada de trinta minutos, cada criança poderia ou não expor sua produção aos outros e falar sobre o que havia feito, poderia levar seu desenho com ela, oferecer a alguém, ou devolver aos terapeutas para que arquivassem em uma pasta própria do ateliê, onde todas as produções eram armazenadas e separadas por data da sessão. Era um modo concreto de mostrar que guardávamos sob nossos cuidados algo deles.

Na etapa verbal, originalmente concebida por Ternoy [11], os participantes afixam seus desenhos em um quadro de cortiça e o grupo se coloca em semicírculo ao redor dos desenhos. O terapeuta, então, convida cada um a fazer comentários sobre as produções, como quiser e se quiser – todos são livres para declinar participar ativamente desse momento, podendo só observar [11].

No entanto, logo nas primeiras sessões, percebemos que as crianças ficavam muito agitadas no momento da conversa, sendo muito difícil fazê-las permanecer no círculo e ouvir o que cada participante desejava falar. A partir dessa constatação, o momento de verbalização, diferentemente do trabalho em ambiente hospitalar psiquiátrico [11;10], passou a ser realizado na própria mesa de desenho, depois que todos já houvessem terminado suas produções. Apesar da disposição diferente, continuou-se

mantendo o respeito à escolha de cada criança mostrar e falar sobre seu desenho ou não. Ao final de cada sessão, as crianças eram acompanhadas até o responsável que as levaria de volta ao abrigo.

RESULTADOS

Destacaremos, a seguir, alguns pontos que marcaram nossa experiência inicial. Começando pela agitação das crianças, principalmente no começo e no final de cada sessão. Elas chegavam correndo, agitadas e muito ativas, depois também iam embora correndo e falando alto pelos corredores da clínica. Nas primeiras sessões, elas corriam pela sala ou jogavam capoeira, algumas subiam nas mesas, no lavatório, nas prateleiras, cantarolavam, pulavam muito, de modo que não só exploravam o ambiente, mas se apropriavam dele.

Com o passar do tempo, as crianças foram se tornando mais calmas, passando a respeitar a dinâmica da atividade. Já não havia mais os momentos em que nos sentíamos no caos, quando uma criança subia nas prateleiras ou no tampo da pia, as crianças já não se agrediam nos momentos de desentendimento e deixaram de sair correndo porta afora no meio da sessão. Acreditamos que tal mudança de comportamento tenha se produzido pela nossa insistência em manter o enquadre das sessões – ao qual Ternoy [11] ressalta ser de suma importância para o processo. Não impúnhamos as regras de forma autoritária ou punitiva, mas com nossa postura de seguir com a tarefa mesmo que alguma criança se dispersasse.

Na primeira sessão havia dois irmãos, um de quatro e outro de sete anos. Como também os terapeutas participam da atividade, a terapeuta desenhou o que lhe veio à mente naquele momento: um dragão verde. No desenho o dragão estava dormindo e não parecia ameaçador. E quando o irmão mais novo o viu, arregalou os olhos e disse “faz um pra mim?” E o irmão dele: “eu também quero!” Diante daquele pedido, totalmente inesperado, a terapeuta só pôde dizer: “que tal se cada um fizer o seu, vocês podem tentar olhar e copiar do meu e vai ser mais legal, porque cada um vai fazer algo que sairá do seu próprio jeito e não do meu”. Por fim, eles concordaram em tentar copiar e fazer cada um o seu.

Ao final desse encontro, os terapeutas penduraram os desenhos no quadro de cortiça e o irmão mais velho foi falar do seu: “o meu dragão não ficou tão bom quanto o da tia, mas é o filhote do dragão dela, então a tia é minha mãe”. Naquele momento, outro menino, também de sete anos, se sentou no colo da terapeuta e disse “não, ela é minha mãe!” E os dois começaram a discutir e a disputar o colo da terapeuta.

Se a criança não teve, ou deixou de ter, a experiência de família, ela pode, pela afetividade, ter uma experiência de familiaridade e de proximidade com os terapeutas. Nessa relação, a criança pode vivenciar de forma positiva o enredo afetivo com o outro. Porque a ipseidade – de que nos fala Henry [13], como sendo existência singular e concreta – é aquilo que constitui o ser próprio da criança. Essa ipseidade só se constitui em intersubjetividade, na relação com a vida que passa pela comunidade – passa pela criança e passa pelo outro, e só nessa relação é que a criança pode

se resgatar. Henry [13] diz que o a priori é a comunidade, então será na comunidade que a criança se reestruturará. A criança precisa do outro, da comunidade, para dar forma à sua expressão ([16], comunicação pessoal)¹.

Ao amparar a criança permitindo que ela se acolhesse no colo e expressasse sua fantasia de que a terapeuta fosse sua mãe, pudemos de forma terapêutica abrir um espaço em que a esperança tomasse forma. O menino que chamou a terapeuta de “mãe” estava iniciando um processo de preparação para ser adotado junto com seu irmão. Acreditamos que a cena configurada no Ateliê foi o início de seu processo pessoal de construção de um lugar de mãe – que pudesse ser ocupado por uma outra pessoa, que não sua mãe biológica (com a qual ele vivera seus primeiros anos).

Em sua tese de doutorado intitulada: “Sonhar a Gente Sonha: Representações de Sofrimento e Exclusão em Adolescentes em Situação de Risco”, Arpini [17] apresenta a história de vida de adolescentes em situação de risco da cidade de Santa Maria/RS, que participavam de projetos de extensão na Universidade Federal de Santa Maria denominados “Meninos no Campus” e “Meninas na UFSM”. Tais projetos visavam propiciar um atendimento integral aos adolescentes em situação de risco, buscando minimizar possíveis efeitos do abrigo, além de contribuir para a inserção sociocultural dos mesmos.

A partir da realização de grupos semanais, em que oferecia um espaço de integração e busca de alternativas para a superação das dificuldades e manifestações afetivas e angustiantes características da adolescência, a autora relata ter podido construir um vínculo significativo e uma relação de confiança com os adolescentes, o que lhe pareceu ser condição importante para a realização de suas histórias de vida [17].

Analogamente, percebemos, no decorrer do trabalho no Ateliê, que as crianças começaram a apresentar uma abertura maior para falar de coisas que no começo não falavam. Elas passaram a fazer comentários sobre suas famílias e sobre coisas que aconteciam no próprio abrigo. Também passaram a trazer conteúdos afetivos para as explicações dos desenhos – em contraste com as primeiras sessões em que os comentários eram, em grande parte, descritivos. Os próprios desenhos passaram a trazer mais elementos de ligação².

Percebemos também um fortalecimento do vínculo entre as crianças e terapeutas, que ficava evidente na forma com que passaram a expressar seus sentimentos de forma mais espontânea, como no exemplo a seguir:

Certa vez, uma das meninas, então com sete anos, contou que já tinha sido adotada,

1 Informação fornecida por Florinda Martins (Professora emérita da Universidade Católica Portuguesa) no Seminário Internacional: Fenomenalidade da Violência como Arquifato do Viver – Operacionalidade ou relação entre fenomenologia e práticas clínicas, Instituto de psicologia, Universidade de São Paulo, 26-30 setembro, 2016.

2 Os mecanismos de ligação e corte são, no método da análise fenômeno-estrutural, mecanismos essenciais que, embora mais visíveis em certos transtornos psicopatológicos, relacionam-se também com as características constitutivas e evolutivas de nossas personalidades individuais. Tais mecanismos podem ser observados tanto nos desenhos, quanto nas verbalizações e linguagem. No entanto, no presente trabalho, optamos por dar ênfase na compreensão fenomenológica de nossa vivência, não em uma análise minuciosa do material produzido. São Paulo, 26-30 setembro, 2016.

mas havia sido “devolvida” (sic.). Então a terapeuta perguntou a ela: “mas você sabe por que devolveram você?”. Ela respondeu: “ah tia, é que eu fazia muita bagunça, né”. A terapeuta respondeu: “ué, mas criança faz bagunça, não faz?”. Então ela parou, olhou para a terapeuta e disse “gostei de você, tia!” e continuou seu desenho, como se nada tivesse se passado.

Também observamos que os vínculos entre as próprias crianças pareciam se fortalecer, na medida em que elas passaram a expressar o desejo de partilhar suas produções. Muitas vezes elas colocavam o nome de outra criança que não estava presente e diziam “esse aqui eu vou levar pra fulano”, “esse aqui eu fiz pra sicrano”. Se uma criança faltasse por algum motivo, por ir ao médico, por exemplo, eles diziam “fulano não veio hoje, mas vou levar esse desenho pra ele”. Era claro, para nós, que eles queriam compartilhar o que lá viviam.

Em relação ao material produzido no ateliê de desenho de livre-expressão, Ternoy [11] aponta que tanto o conteúdo da representação quanto o próprio ato criativo são importantes. A expressão é compreendida por ele como movimento constitutivo e dinâmico e é pela criação que cada pessoa existe, se realiza e pode vir a ser. Nesta perspectiva clínica, o que se busca saber é o que o criador revela do sentido de sua própria obra (desenho, imagem, traço, comportamento), de forma a valorizar a expressão por meio da imagem. Tanto a imagem como a narrativa revela muito da manifestação de uma expressão significativa da vida daquela pessoa, naquele momento.

Embora em nosso trabalho com crianças acolhidas, o objetivo não tenha sido o de uma investigação diagnóstica, o método de análise fenômeno-estrutural, aplicado ao material produzido no Ateliê, permitiria uma compreensão global da estrutura da personalidade. Assim, um processo psicodiagnóstico poderia ser realizado a partir de um acompanhamento a longo prazo no Ateliê – sendo ainda mais efetivo quando associado a outras técnicas psicodiagnósticas [11].

De forma geral, o trabalho do ateliê se situa mais no campo da metáfora do que no campo da interpretação, pois a pessoa pode encontrar em seus desenhos o reflexo do vivido [11]. Utilizamos o diálogo verbal e os comportamentos como reveladores da manifestação das vidas que se encontram. A partir da descrição de sua obra, a pessoa pode evocar sua própria história. Os desenhos representam uma organização de vivências pessoais no espaço e no tempo. De acordo com a fenomenalidade do pathos e a fenomenologia não-intencional, “as crianças e os seres humanos em geral fazem seus movimentos sem pensar neles, mas não, todavia, sem conhecê-los” [18].

A FENOMENOLOGIA DA VIDA

A atividade clínica realizada nesse grupo refletida a partir do método da fenomenologia de Michel Henry, nos mostra que não há uma necessidade primordial de um método para ir em direção ao aparecer do que está diante de nós, pois tal aparecer vem para nós e se faz conhecer por si mesmo, em sua presença e em suas expressões verbais e não-verbais. O modo de aparecer não é o mero focalizar um objeto, daí a intuição doadora de sentido ser um modo de doação que precisa ser contemplado, cuidado e

dialogado na clínica. Além do que se revela como visível diante de nós, via intencionalidade, existe outro modo de revelação: a não-intencionalidade, aquilo que é invisível e que não está na exterioridade, mas na vida que está em cada um de nós [16].

Na fenomenologia da vida, os fenômenos se fenomenalizam em um registro de duplo aparecer: o visível (modo do mundo) e o invisível (modo da vida). Com essa proposição, Henry [19] faz um acréscimo fundamental à fenomenologia de Husserl – que, segundo o próprio Henry, enfatiza o aparecer visível dos fenômenos à luz da consciência, pela intencionalidade, na exterioridade do mundo e na objetividade dos pensamentos. Embora se diferencie da fenomenologia clássica, fundamentada exclusivamente no aparecer do mundo, Henry [19] não nega a importância da intencionalidade de Husserl, mas propõe uma fenomenologia da vida mais originária, pautada na não-intencionalidade e na invisibilidade da afetividade.

Para contemplar os fenômenos na duplicidade de seu aparecer visível e invisível, Henry realiza uma inversão fenomenológica, na qual o que dá acesso à vida não é da ordem do pensamento, mas é a própria vida que permite ao pensamento aceder a si e se experienciar. Dessa forma, o conhecimento do outro não se dá por uma simples transposição perceptiva, por analogias ou por funções do pensamento, mas por uma partilha afetiva, em comunidade [20].

O Ateliê pode, assim, oferecer às crianças acolhidas um espaço para que pudessem narrar sua própria história, através de suas comunicações verbais, expressões motoras e por meio das imagens produzidas. A partir de todo o conteúdo produzido, pudemos acessar partes significativas do mundo dessas crianças através da partilha afetiva, que ocorre em comunidade – ali representada pelos movimentos e vínculos formados entre os terapeutas e as crianças. De acordo com Henry [18] “a essência do sentir se constitui pelo movimento. O ato de sentir, para começar, não é conhecido pela sensação, ao contrário, é o que a conhece”.

É a potencialidade afetiva inerente ao afeto que interessa ao fenomenólogo da vida estar atento, bem como ao clínico, quando diante do paciente que manifesta e comunica suas vivências. É essa potencialidade, que habita qualquer afeto, que está em jogo na clínica. Dessa forma, o terapeuta não precisa sentir o que o outro sente para conseguir perceber que o outro está sentindo algo. Na fenomenologia da vida, nossa vida e nosso viver são originariamente compreendidos na, e pela, autoafecção da vida. Assim, é a partir de uma fenomenalidade da ipseidade que os processos da vida se tecem [11].

Conforme Ferreira e Antúñez [20], Henry contribui para a compreensão do aspecto não-intencional da fenomenalidade do outro, na medida em que o afeto funda a possibilidade do conhecimento e do laço afetivo com o outro. O afeto é o modo originário por meio do qual nos relacionamos com a alteridade e nos constituímos como sujeitos. Assim, a intersubjetividade se estabelece no registro do duplo aparecer, visível e invisível, e no registro de pathos – enquanto afetividade originária pura transcendental e modo fenomenológico do autoaparecer que constitui a essência da vida.

Em relação aos desenhos produzidos no Ateliê, podemos pensar em uma fenomenalidade originalmente estética, em que somos afetados pela obra, antes que ela possa remeter ao seu criador. Ocorre uma instalação da própria obra em nosso viver. Há, a

partir disso, um ser com os outros que é originariamente afetivo, que se dá antes que possamos orientar nosso olhar sobre ele. Assim, a clínica no Ateliê é possível, na medida em que somos afetados pelas produções e podemos, então, experienciar o que o outro está vivendo – ainda que não tenhamos essa mesma vivência diretamente.

As mudanças observadas no comportamento das crianças e na forma como o grupo foi se estruturando, foram possíveis a partir da própria vivência configurada no Ateliê. Não foram necessárias análises ou interpretações para que o que fosse produzido no Ateliê afetasse cada participante, incluindo os terapeutas. Tal efeito condiz com a ideia de que deslizar por entre os fenômenos é diferente de entrar no enredo afetivo da mudança, pois quando estamos diante de uma obra e somos apanhados por ela, já ocorreu uma mudança afetiva [16]. É essa mudança que é vivida de modo imediato pelos participantes do Ateliê, quando sentem que sua produção ecoou nos terapeutas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Henry (1963), o fundo do sentimento é a afecção da vida em si mesma; afecção que provamos como possibilidade de princípio do nosso viver, pois nele somos e existimos. Assim, a vida se instala em nós como possibilidade principal do nosso viver nas modalidades de poder ver, andar, querer, rejeitar, pensar, sentir, temer, alucinar, angustiar-se e desesperar-se. Tais tonalidades afetivas são irredutivelmente singulares e há, segundo Henry [19], uma impossibilidade de se mudar a si mesma, de agir sobre o sentimento visto que, no modo como é dado a si, reina essa passividade radical mais forte do que toda a liberdade. Assim, a Afetividade sai da indeterminação que faria dela um simples conceito: no sofrer primitivo no qual se cumpre o provar-se a si mesmo da vida, a afetividade que o torna possível recebe a marca de um sofrimento originário [19].

Há um excedente de potência, o qual se torna um fardo que é sofrimento, como um pulsar que nos deixa a deriva com a vivência desse excesso:

A força daquilo que originariamente adere a si, na união edificadora do ser, a força da afetividade e do sentimento, é isso aquilo de que o sofrimento tem a carga antes de ser o peso da sua tonalidade própria, o suplemento, o excedente de potência que ele deixa romper e liberta como aquilo que nele há de permanente mesmo quando culmina e se quebra em dor extrema e em solução [13]

. Dor e sofrimento instalam-se em nós, pois possibilitam que nos recriemos inclusive no adoecer e na fenomenalidade do advir da vida em nosso íntimo. Ou como coloca Henry [13]: “Puros são os sentimentos que provêm da prova de si mesmo que é o ser e a vida, uma vida absoluta”, acrescentando “a pureza do sentimento reside em seu fundo”.

Na fenomenologia da vida, a relação com o outro se estabelece no registro do Fundo comum da Vida cuja origem é compartilhada. A comunicação primordial com a alteridade, na relação com o outro, ocorre por meio da afetividade.

É a passagem pelas modalizações afetivas da vida que colocamos à prova na clínica reposicionada a partir da fenomenologia da vida. Pois, se cada um que nos chega traz dificuldades com as quais não consegue lidar, constituídas na relação com os outros, será na relação (terapeuta-paciente) que buscaremos desembaraçar tais dificuldades [16]. Também no Ateliê, oferecemos, através da relação com os terapeutas, a possibilidade de construção de novas formas de se relacionar, que provavelmente ainda não existiam na vida daquelas crianças. Acreditamos que poder sentir o cuidado na relação permitiu às crianças recriar a esperança nelas adormecida e quiçá lhe será útil em seu viver.

Em outro trabalho, a partir da técnica do Ateliê, em uma instituição que acolhe crianças e adultos com paralisia cerebral grave (PCG), acompanhamos o atendimento a um jovem com PCG, com possibilidade de se comunicar preservada. A terapeuta pode acolher a expressão verbal do jovem, que relatava sobre seus desenhos: “Hoje desenhei minha raiva”, “Hoje desenhei minha tristeza”, “Tem um vazio dentro de mim e esse vazio é desorganizado”. Esse paciente apresentava crises de choro e revelava claramente sua solidão. Ele comentava que não queria explicar para os cuidadores o que sentia e dizia ficar com muita raiva por não ser compreendido. No entanto, durante as atividades no ateliê, expressava parte importante de sua vida, sem ter que justificar o que sentia. Através do desenho, ele pode resgatar sua individualidade e sua pessoalidade. Pensando com a fenomenologia da vida, podemos dizer que o paciente repetia aspectos de suas vivências originárias, a saber, a imanência e a transcendência de si.

No artigo *Dessiner la musique – Théorie pour l'art de Briesen*, Henry [15] nos conta sobre August von Briesen, um militar alemão da época da Primeira e Segunda Guerras Mundiais que, ao se colocar no vão da orquestra de um teatro, no escuro, com papel e lápis na mão, procurava reproduzir, através do desenho, a música que ouvia. A partir disso, Henry discute como sua arte segue o ritmo dos ecos da música, ao buscar transcrever os sons em grafismo – em uma arte mais abstrata que a de Kandinsky [21].

Para Henry, o trabalho de Briesen mostra uma possível correspondência entre os diversos mundos sensíveis. Ao produzir a partir do invisível (como o jovem que desenha seus sentimentos), é possível se aproximar da Origem de todas as coisas. O trabalho abstrato permite uma abertura ao novo, para que se possam elaborar os impulsos primitivos de si e de seu pathos. Michel Henry cita Schopenhauer ao dizer que a música não é original, é apenas reprodução de uma realidade anterior, metafísica, que constitui o fundamento do ser da essência mais íntima de todas as coisas, que Schopenhauer chama de Vontade. Ele explica:

A abstração da música deve-se ao fato de representar o irrepresentável, o rosto aflito das coisas, as modalidades afetivas e a estruturação de toda a experiência possível. A abstração radical da arte de Briesen deriva do fato de que ele desenha o que ouve através da música, isto é, perante o mundo, esse primeiro abraço de si no Sofrimento e no Gozo de sua essência patética ([15], tradução nossa).

Tal como em Briesen [15], os desenhos do jovem com paralisia são a expressão do uno e da vontade em forma de grafismo. Enquanto, por meio da grafia, Briesen desenha a música, sua imanência e transcendência, para esse paciente, o grafismo remete ao fundo vazio e caótico que expressa – não se tratando de mera representação, mas onde o eu se coloca a priori, como pertencendo à constituição do campo no interior dos domínios de si [22].

Há uma relação direta com o que se sente e o grafismo, entre o movimento em mim e o movimento da vida. Para Henry [15], o grafismo e a imagem não são imitações do Real, mas é a própria expressão do Real. Briesen não quer traduzir, mas expressar a ressonância da vida. O movimento é reproduzido em sua sensorialidade, tal como o paciente relatado, que expressava sua ipseidade no comunitário do ateliê, sua expressão é a expressão da vida. De forma direta ele expressava a raiva, a tristeza, o vazio e a desorganização, de modo que a essência de seus desenhos era o próprio movimento.

A clínica mostra a operacionalização dos conceitos de Michel Henry, que ele próprio demonstra em Briesen e nós observamos no atendimento a esse paciente e na relação com as crianças acolhidas. Estudar a afetividade, a partir da obra fenomenológica de Michel Henry, tem contribuído para fundamentar nossa prática clínica a partir de um novo referencial, seja na psicoterapia ou no trabalho com crianças em grupo, no sentido da dialética afetiva que acontece em uma interlocução que humaniza um ser em sua dor ou profunda solidão.

O método da fenomenologia da vida operacionalizado na clínica vai ao encontro do modo da doação das vivências de cada criança e cada pessoa, ao como se mostram no advir de si mesmas; atendendo às potencialidades e deficiências relacionais, como são vivenciadas pelas crianças e pelos terapeutas; atendendo dialeticamente ao modo como as vivências podem ser transformadas no interior de si mesmas, no momento relacional do encontro, a partir da disponibilidade, do interesse e de cuidados.

Assim, a atividade vivida com as crianças e adolescentes acolhidos consistem na modalização do sofrer em fruir, pois nessa doação originária do encontro, que perturba e causa sofrimento, também podemos superar, em relação, as dificuldades que cada um vivencia, transformando-as ao oferecermos um rosto humano que reflete e acolhe o viver daquele momento, como uma possibilidade de resgate de si e de desenhar a própria história, em um reencontro das possibilidades que lhes foram tolhidas ao longo da vida.

REFERÊNCIAS

- [1] VASQUES, M. C. P. C. F. **A arteterapia como instrumento de promoção humana na saúde mental**. 2009. 87f. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) – Faculdade de Medicina Campus de Botucatu, Universidade Estadual Paulista, Botucatu, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/98472/vasques_mcpfc_me_botfm.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 fev. 2016.
- [2] VALLADARES, A. C. A. **Arteterapia com crianças hospitalizadas**. 2003. 258f. Dissertação (Mestrado em Enfermagem) – Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2003. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Ana_Valladares/publication/26408194_ARTETERAPIA_COM_CRIANCAS_HOSPITALIZADAS/links/542abcb90cf27e39fa8ffe74/ARTETERAPIA-COM-CRIANCAS-HOSPITALIZADAS.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2016.
- [3] ABREU, S. G. **Aromas: O despertar das lembranças na arteterapia**. 2016. 78 f. Monografia de conclusão de curso (Especialização em Arteterapia) – POMAR/FAVI, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://arteterapia.org.br/wp-content/uploads/2017/11/7SandraGrilloMonografia.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2016.
- [4] SÁ, D. A. **O processo de transformação dos contos de fada e suas implicações na arteterapia**. 2016. 115 f. Monografia de conclusão de curso (Especialização em Arteterapia) – POMAR/FAVI, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<https://arteterapia.org.br/wp-content/uploads/2016/12/Monografia-Daniele-Amaral-de-S%C3%A1.pdf>> . Acesso em: 10 fev. 2018.
- [5] SCHMIDT, M. L. G.; SANTOS, G. C. P.; RANDO, C. R. T. O sopro como símbolo da força criadora em arteterapia. **Revista de Arteterapia da AATESP**, v. 6, n. 1, p. 23-49, 2015. Disponível em: <http://aatesp.com.br/resources/files/downloads/13_07_2016_17_45_03_Revista_de_Arteterapia_da_AATESP_v6_n1_2015.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2018.
- [6] CLAVELLINO, G. R. Arteterapia y parálisis cerebral In: ARBÚES, A. E.; DE ARENILLAS, R. G. M. (Coord.) **Arteterapia en el ámbito de la Salud Mental**. Huelva: ASANART, 2013, p. 263-292. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=549774>. Acesso em: 10 fev. 2018.
- [7] RODRÍGUEZ, C. P. V. Arteterapia y discapacidad: Una experiencia emocional y sensorial a través de la educación artístico-terapéutica. In: ARBÚES, A. E.; DE ARENILLAS, R. G. M. (Coord.) **Arteterapia en el ámbito de la Salud Mental**. Huelva: ASANART, 2013. p. 109-122. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=549774>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

- [8] VALLADARES, A. C. A.; CARVALHO, A. M. P. Produção de modelagem em sessões de arteterapia no contexto hospitalar pediátrico. **Revista Mineira de Enfermagem**, v. 9, n. 2, p. 126-132, 2005. Disponível em: <<http://www.reme.org.br/artigo/detalhes/450>>. Acesso em: 10 fev. 2018.
- [9] CARETA, D. S.; MOTTA, I. F. A importância do diagnóstico precoce e de intervenções preventivas em crianças abrigadas. **Revista de Psicologia da UNESP**. v. 6, n. 1, p. 45-59, 2007.
- [10] SANTOANTONIO, J. O ateliê de pintura de livre expressão: relato de um modelo de intervenção articulado à fenomenologia da vida de Michel Henry. In: Antúnez, A. E. A.; Martins, F.; Ferreira, M. F. (Org.). **Fenomenologia da Vida de Michel Henry: Interlocuções entre filosofia e psicologia**. São Paulo: Escuta, 2014, p. 253-272.
- [11] TERNOY, M. **Rorschach, rêve éveillé dirigé et expression grapho-picturale dans l'étude phénoméno-structurale des hallucinations**. 1997. 1005 f. Tese (Doutorado), Université de Lille III, Lille. 1997.
- [12] PHILIPPINI, A. **Para entender Arteterapia: Cartografias da Coragem**. 5ª ed. Rio de Janeiro: WAK, 2013.
- [13] HENRY, M. **L'essence de la manifestation**. Paris: PUF, 1963.
- [14] HENRY, M. **Phénoménologie de la vie I**. Paris: PUF, 2003.
- [15] HENRY, M.. Dessiner la musique. Théorie pour l'art de Briesen. **Nouveau (Le) Commerce Paris**, n. 61, p. 49-106, 1985.
- [16] MARTINS, F. **Estátuas de Anjos**. Lisboa: Edições Colibri, 2017.
- [17] ARPINI, D. M. **Sonhar a gente sonha: representações de sofrimento e exclusão em adolescentes em situação de risco**. 2001. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo: 2001.
- [18] HENRY, M.. **Filosofia e fenomenologia do corpo – ensaio sobre a ontologia biraniana**. São Paulo: É Realizações: 2012.
- [19] HENRY, M.. **Encarnação – uma filosofia da carne**. São Paulo: É Realizações, 2014.
- [20] FERREIRA, M. V.; ANTÚNEZ, A. E. A. Intersubjetividade em Michel Henry: Relação Terapêutica. **Revista da Abordagem Gestáltica**. v. 19, n. 1, p. 92-96, jan./jul. 2013. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rag/v19n1/v19n1a12.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

[21] HENRY, M.. **Ver o Invisível – Sobre Kandinsky**. São Paulo: É Realizações: 2012.

[22] HENRY, M.. **Genealogia da Psicanálise: o começo perdido**. Curitiba: Editora UFPR, 2009.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos à Florinda Martins os contributos a esta discussão.

Erika Rodrigues Colombo *Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo. Bolsista CAPES. Membro do Núcleo de Pesquisa e Laboratório Prosopon e do Círculo Fenomenológico da Vida e da Clínica - e-mail: erika.colombo@usp.br*

Andrés Eduardo Aguirre Antúnez *Professor Livre-Docente do Departamento de Psicologia Clínica, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo. Fundador do Círculo Fenomenológico da Vida e da Clínica e co-coordenador do Núcleo de pesquisas e laboratório Prosopon, USP. - e-mail: antunez@usp.br*

Os Significados da Arte nas Estações de Metrô de São Paulo

Interpretations of the Art in São Paulo Subway Stations

RESUMO

O artigo apresenta um panorama da arte permanente e temporária inserida nos espaços das estações da Companhia do Metropolitano de São Paulo com o objetivo de delinear os significados atribuídos a ela. Para tanto, foi utilizado o método de estudo comparativo com base em dados quantitativos e qualitativos disponibilizados em bibliografias e dissertações sobre o Metropolitano e de material publicado pelos veículos de comunicação somados a registros fotográficos das obras e pesquisas *in loco* com usuários, técnicos de manutenção e monitores de exposições temporárias de trabalhos desenvolvidos com dispositivos tecnológicos. Como resultados nota-se que os trabalhos interativos, representantes das transformações tecnológicas e de comportamento social que o mundo contemporâneo tem vivenciado, tiveram grande receptividade por parte dos usuários/espectadores/atores assim como os de caráter permanente. Evidencia-se uma diversidade de significados culturais, sociais, históricos, afetivos, estéticos, ambientais, ecológicos, e sobre tudo, políticos e econômicos que têm influenciado – juntamente com a ausência de curadoria, de políticas públicas e de soluções híbridas e inovadoras de projeto – no processo de inserção/apresentação desse elemento cultural educador nos espaços sociais das estações.

Palavras-chave: Arte Pública. Arte Pública Interativa. Intervenção Visual Ambiental. Estações de Metrô. Educação. Transdisciplinaridade.

ABSTRACT

This article presents an overview of the permanent and temporary works of art installed in the stations of the São Paulo Metro with a view toward explicating the meanings attributed to them. The method used is a comparative study based on qualitative and quantitative data available in bibliographies and dissertations about the Metro and from material published by communication media, in addition to photographic records of works and *in loco* research projects involving users, maintenance technicians,

EWELLY BRANCO SANDRIN

Universidade de São Paulo.
Faculdade de Arquitetura
e Urbanismo, São Paulo/SP,
Brasil.

and monitors of temporary exhibitions of works developed by means of technological devices. From the results, it can be seen that the interactive works representative of the technological transformations and social behaviors that the contemporary world has experienced were met with great receptivity on the part of the users/spectators/actors – as was also the case for the permanently installed works. There is evidenced a diversity of cultural, social, historical, affective, esthetic, environmental, ecological, and above all, political and economical meanings that have influenced – together with the absence of curatorship, of public policies and of hybrid and innovative project solutions – the process of insertion/presentation of this educationative cultural element into the social spaces of the stations.

Keywords: Public Art. Interactive Public Art. Environmental Visual Intervention. Subway Stations. Education. Transdisciplinarity.

INTRODUÇÃO

Para mais bem compreender o contexto e o processo da inserção de obras de arte no espaço das estações da Companhia do Metropolitano de São Paulo, faz-se necessário tecermos algumas considerações sobre um dos espaços públicos mais representativos da cidade – a Praça da Sé – onde tudo começou. Palco de significativas manifestações culturais, políticas e sindicais, passou por sucessivas transformações até tornar-se a primeira superpraça do país. Na década de 1970, com o objetivo do poder público de promover a revitalização do local, foi realizado o processo de reestruturação e intervenção visual que a reconfigurou. Com o projeto, pretendia-se tornar o “ambiente agradável, amplo e renovado”. A transferência do centro de decisões financeiras e de comércio de alto nível para a Avenida Paulista e proximidades da Rua Augusta, fez com que o local fosse ocupado por marginais, desempregados, vendedores ambulantes, contrariando as intenções do projeto [1]. Com a implantação da estação de metrô em seu subterrâneo, supunha-se a oportunidade de mudar sua aparência e utilização.

A historiadora e museóloga, Radha Abramo, observa que, ao contrário do que se previa, a construção da Estação Sé desencadeou a destruição da área. A praça ficou muito grande e os respiradouros do metrô causaram poluição visual. Como ponto de partida para o projeto de reestruturação local ampla pesquisa foi realizada pela comissão da Empresa Municipal de Urbanização-EMURB. Arquitetos, engenheiros, técnicos do metrô, historiadores e críticos de arte fizeram o levantamento de artistas, técnicas, programação visual e apresentação de maquetes. Na seleção das obras, que constituiriam o *Museu das Esculturas*, realizada por uma comissão nomeada pelo Prefeito Olavo Egydio Setubal, permaneceram artistas que “já tinham experiência com trabalhos em escala monumental e com materiais duráveis, requisitos necessários para o trabalho” [2]. No total, foram instaladas 15 esculturas na praça e uma no interior da estação: *Aparência do Inacabado* (Caciporé Torres), *Diálogo* (Franz Weissmann), *O Espaço Cósmico* (Yutaka Toyota), *Condor* (Bruno Giorgi), *A Estética vem do Sul* (Francisco Stockinger), *Sombras em Mutação* (Sérgio Camargo), *A Lírica das Nuvens*

(Nicolas Vlavianos), *O Voo da Liberdade* (Felicja Leirner), *Luz e Sombra* (Ascâmio Maria Martins Monteiro), *Emblema de São Paulo* (Rubem Valentim), *O Rigor Construtivo* (José Resende), *Sem Título* (Mário Cravo Junior), *Dinâmica das Linhas* (Amílcar de Castro), *Totem da Sé* (Domenico Calabrone), *Garatuja* (Marcello Nitsche), instalada inicialmente em uma das escadas de acesso à estação de metrô e *Sem título* (Alfredo Ceschiatti), particularmente, a única obra que apresentava característica figurativa e a única instalada no interior da estação. Em 1978, a Companhia comprou e instalou dois murais na estação: *Colcha de Retalhos* de Claudio Tozzi e *Sem título* de Renina Katz. Amplamente divulgado pela imprensa, o projeto que exigia demolições e extenso canteiro de obras, à medida que ia sendo executado, apresentou uma grande variedade de materiais e de recursos decorativos que atribuíram um "empilhamento *kitsch*" ao local, do qual também faziam parte as obras de arte. De acordo com Lucrécia Ferrara, "o espaço foi projetado para a escala do monumento e não para o uso." Obras de arte foram espalhadas pela praça como "instrumento eficaz" sem, contudo, considerar a diversidade social e cultural do usuário/espectador.[1]

Partindo do entendimento da arte como elemento que intervém visualmente nesses espaços públicos das estações qualificando-os, transformando-os em ambientes, e diante do crescente número de estações construídas e em processo de construção, este artigo objetiva expor outros significados atribuídos a ela visando trazer contribuições para projetos nos campos da arte, da arquitetura e do design futuros.

MATERIAIS E MÉTODOS

A pesquisa foi realizada a partir de elementos fundamentais para a investigação: bibliografias e dissertações sobre o Metropolitano de São Paulo e de material publicado pelos veículos de comunicação. No decorrer de seu desenvolvimento, registros fotográficos de obras permanentes e temporárias, entrevistas *in loco* com usuários/espectadores/atores, monitores e técnicos de manutenção no decorrer de exposições temporárias de arte desenvolvida com dispositivos tecnológicos complementaram o conteúdo. As informações contidas neste artigo constituem um dos fragmentos da tese intitulada *Arte/Arquitetura/Design: tecnologias atuais nas estações de metrô de São Paulo*, defendida em 2012 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, desenvolvida com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

O PROJETO ARTE NO METRÔ E O PROGRAMA AÇÃO CULTURAL

A principal preocupação na concepção dos projetos do metrô sempre esteve direcionada à "escolha da Tecnologia mais moderna e adequada que pudesse responder às necessidades de um transporte de massa" para a megalópole [3]. No entender do Metropolitano, a qualidade desse meio de transporte público estaria traduzida em cuidados voltados à boa operação e manutenção dos trens e das instalações, segurança,

rapidez, confiabilidade, regularidade, terminais de integração com outros meios de transporte, facilidade de acesso para os usuários, boa comunicação visual, limpeza, telefones, sanitários, lojas de utilidades, postos de atendimento médico, de achados e perdidos, central de informações e caixa de sugestões. No entanto, na década de 1970, o sistema já operava com deficiência em sua capacidade de oferta, principalmente na Linha Leste-Oeste. Nos anos de 1980 teve sua sobrecarga intensificada em função da inauguração do Terminal Rodoviário do Tietê e do aumento significativo da demanda das classes populares devido à ampliação do poder de compra proporcionado pelo Plano Cruzado (1986) que congelou o preço do bilhete. Diante das frequentes falhas, interrupções e atrasos dos trens a sensação de insegurança foi instalada e, com ela, a crescente insatisfação do usuário/consumidor. Na tentativa de apaziguar a relação com os usuários, a administração adotou como parte do Programa de Gerenciamento de Qualidade Total, a “*arte aliada à tecnologia*”, entenda-se aqui a arte, em suas diversas formas de expressão, como um canal de aproximação mais intenso com o usuário, um instrumento constante de melhoria do sistema e dos serviços, um elemento cultural que serviria como “instrumento de humanização” [3]. Ainda nos anos 1970 foram implantados o *Projeto Arte no Metrô* e o *Programa Ação Cultural*, ambos lançados sob responsabilidade do Departamento de *Marketing* e Comunicação da empresa.

Seguindo o exemplo de estações de metrô do âmbito internacional, amplos espaços de mezaninos, jardins internos e externos, corredores de acesso às plataformas e plataformas de embarque/desembarque passaram a ser entendidos como espaços propícios às intervenções visuais ambientais. A inserção da arte ocorreu timidamente com a apresentação de concertos musicais e de algumas poucas obras plásticas instaladas. A reação positiva dos usuários, demonstrada pela aceitação, preservação e apreciação das obras de arte, constatada tanto por pesquisas formais realizadas pela Companhia, quanto pela observação *in loco* do comportamento do usuário resultou no *Projeto Arte no Metrô*. Idealizado por Abramo, o projeto tomou forma e consistência em 1978 com a inauguração da Estação Sé, mas somente em 1988 ganhou impulso e tornou-se prioritário. Atualmente, a rede possui 69 estações em funcionamento. Em 38 delas estão distribuídas 106 obras de arte do acervo permanente da Companhia, de autoria de diversos artistas: Alex Flemming, Alfredo Ceschiatti, Amélia Toledo, Antonio Peticov, Caciporé Torres, Claudio Tozzi, Cleber Machado, Gilberto Salvador, José Roberto Aguilar, Maurício Nogueira Lima, Marcello Nitsche, Maria Bonomi, Mario Gruber, Milton Sogabe, Odiléia Toscano, Renina Katz, Tomie Ohtake, Waldemar Zaidler, Wesley Duke Lee, entre outros. São esculturas, murais, painéis, pinturas e instalações inseridas, em sua maior parte, em espaços internos e de maior concentração de usuários/espectadores, situados após o bloqueio das catracas, ou seja, apenas quem paga pelo bilhete pode ter acesso a elas. Os materiais empregados são diversificados, convencionais, duráveis e de fácil manutenção. As tintas acrílica e a óleo são os mais utilizados, em seguida, os metais, as cerâmicas e os vidros. O concreto, o mármore e a fibra de vidro são empregados em poucos exemplares. Alguns materiais fogem a regra: os elementos naturais, a serigrafia sobre vidro e a impressão digital sobre lona vinílica. Nota-se que 45% das estações em funcionamento não possuem obras permanentes, enquanto que, em 16% das que possuem há uma concentração de obras

instaladas: Sé, República e Marechal Deodoro (seis obras); Paraíso (oito obras) e Corinthians-Itaquera e Liberdade (dez obras). Nas estações que possuem obras de arte permanente, painéis informativos indicam quais são as obras instaladas, sua localização e informações técnicas, porém, não contemplam informações sobre o autor. Quanto à especificidade das obras em relação ao lugar em que estão inseridas, o acervo abrange desde as totalmente desvincilhadas do contexto, vindas de ateliers, alcançando aquelas pensadas para os contextos social, histórico, cultural, físico, ecológico, ambiental e relacionadas à memória do lugar.

O *Programa Ação Cultural*, oficializado em 1986, caracteriza-se por apresentações temporárias de cunho artístico-cultural. Música, dança, teatro, cinema e oficinas culturais (Projeto *Encontros*) fazem parte da programação realizada nas estações, recentemente equipadas com telas LCD e totens multimídia interativos que trazem informações sobre arte, cultura e mapas dos arredores. Poesia (Projeto *Poesia no Metrô*), literatura (Projeto *Embarque na leitura*), turismo (*Turismetrô*) e exposições de temáticas, de arte e de arte desenvolvida com dispositivos tecnológicos também fazem parte do programa. *As vitrines do MASP*, localizadas no interior da Estação Trianon-MASP, são espaços expositivos que através da parceria do Metropolitano com o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand-MASP, complementam a difusão artística ao permitir ao usuário/espectador que não visitou o museu o contato com obras raras do acervo e obras contemporâneas temporárias. *Galeria Virtual*, disponível no site da Companhia, é outra possibilidade de acesso a exposições artísticas temporárias realizadas em parceria com outras instituições. Todas as modalidades mencionadas possuem o seu valor enquanto prática social e cultural que merecem ser estudadas com intensidade, no entanto, este artigo enfatiza as obras apresentadas nas exposições de arte tecnológica: *Exposição Arte Cibernética-Acervo Itaú Cultural* (2010), 11^o e 12^o *Festivais Internacionais de Linguagem Eletrônica-FILEPAIs* (2010 e 2011), por se tratar de trabalhos que representam, claramente, transformações tecnológicas e de comportamento social que são extensões de transformações culturais que o mundo contemporâneo tem vivenciado. A *Exposição Arte Cibernética*, fruto de uma parceria entre o Instituto Itaú Cultural e o Metropolitano, exemplifica o encontro entre cultura, arte e tecnologia o qual pôde ser apreciado e experimentado pelos usuários. Entendida como a arte desenvolvida com tecnologias contemporâneas, “exige uma interação constante entre o observador e a obra – ou entre os subsistemas que a compõe”, somente por meio dessa interação a obra se realiza por completo. A intenção de colocar as instalações foi a de mostrar aquela manifestação artística para o público que nunca visitou o instituto proporcionando a ele, a oportunidade de ver a arte cibernética de uma forma diferente, em um espaço público, “Mesmo que ele não entenda isso como arte”, esclareceu Marcos Cuzziol, diretor do laboratório de mídias interativas do Itaú Cultural-Itaulab. Como critério para a seleção das obras, foram levadas em conta as que poderiam ser apresentadas a um grande público. “A adequação ao espaço físico do metrô também serviu como critério, já que a área de exposição teria de ser escurecida para facilitar a projeção dos trabalhos, sem que isso atrapalhasse a circulação dos passageiros” [4]. Monitores orientaram o público da mostra, exposta entre 14 de abril e 23 de maio em seis estações da Linha Vermelha:

Brás, República e Corinthians-Itaquera e em três da Linha Azul: Tiradentes, Paraíso e Sé. O período de exibição dos trabalhos foi prorrogado por mais uma semana. Foram expostas: *Descendo a Escada* (Regina Silveira), projeção interativa estruturada sobre o triedro espacial formado pelo chão e pelo ângulo de duas telas verticais que gerava um “*continuum* virtual dinâmico”; *OP_ERA: Sonic Dimension* (Daniela Kutschat e Rejane Cantoni), instalação interativa e imersiva em forma de um cubo preto, aberto, com superfícies constituídas por centenas de linhas luminosas que lembravam cordas de um instrumento musical que podiam ser tocadas pelo espectador, afinadas com a tensão adequada vibravam conforme a frequência de luz e som determinada pela posição relativa e pela forma de interação do espectador/ator; *Text Rain* (Camile Utterback e Romy Achituv), uma combinação de animação de chuva de letras coloridas que era desencadeada com a presença e os movimentos corporais do observador, ao longo da projeção da silhueta do observador se acumulavam letras que podiam vir a formar de palavras a frases dos versos do poema *Talk, you* de Evan Zimroth, exposto em um plano localizado a frente do plano de projeção; *Reflexão#3* (Raquel Kogan), diversas sequências numéricas foram projetadas sobre o plano de uma parede escura e refletidas em um espelho d’água no plano do chão, a interface se dava por meio um teclado que regulava a velocidade do movimento da projeção; *Ultra-Nature* (Miguel Chevalier), plantas digitais coloridas eram acionadas pela interação com o público que, por meio de sensores provocava modificações nas imagens projetadas; *Les Pissenlits* (Edmond Couchot e Michel Bret), um jardim acionado pelo sopro humano em um microfone.

No período de 27 de julho a 29 de agosto, o Sistema da Federação das Indústrias de São Paulo, por intermédio do Serviço Social da Indústria de São Paulo, com a lei de incentivo à cultura e o patrocínio do Santander, realizou o *11º Festival Internacional de Linguagem Eletrônica-FILE* (2010), que buscou ressaltar a importância da **arte pública interativa** “no sentido de compreender e absorver os novos fenômenos sociais proporcionados pela tecnologia e, desta maneira, construir estratégias que pudessem interligar-se com esses novos comportamentos de massa” [5]. Fizeram parte do evento: o *FILEPRIXLUX*, premiação de artistas do mundo todo que desenvolveram projetos inovadores de arte interativa, linguagem digital e sonoridade eletrônica e a 1ª edição do *FILEPAI* (Paulista Avenida Interativa ou Arte Pública Interativa), um projeto de arte pública digital que ocupou estações de metrô e diversos espaços da Avenida Paulista. Nas estações Trianon-MASP e Consolação foram instalados *games* em seus acessos na área externa. Na Estação Paraíso, na área próxima às plataformas. Na Estação Brigadeiro, não foi possível apreciar os *games* devido à incidência direta dos raios solares na tela do equipamento o que impossibilitava a visualização das imagens. O problema se repetiu na Estação Trianon-MASP, o que restringiu a apresentação apenas à área interna. Para a interface foram utilizados *mouses* e controles de computador. Foram apresentados: *PixelJunk Eden* (estúdio Q-Games)-Estação Paraíso; *Feed the Head* e *Lever*s (estúdio Patrick Smith-Vectorpark)-Estação Consolação; *Windosill* e *Lever*s-Estação Trianon-MASP.

Entre 19 e 28 de julho de 2011, foi realizado o *12º Festival Internacional de Linguagem Eletrônica-FILE*, e com ele, a 2ª edição do *FILEPAI*. Em diversos espaços da Avenida

Paulista e região foram exibidos trabalhos realizados com ferramentas eletrônicas e digitais: instalações interativas, games, animações e maquinas. Nas estações foram exibidos *games-FILE Game*, *animações-FILE Anima+* e réplicas de uma instalação interativa. Os *games* estiveram no interior da Estação Vila Madalena e a interface obra-usuário ocorreu por meio de teclados e mouses. Foram apresentados: *Euforia* (Alex May & Rudolf Kremers); *Every Day the Same Dream* (Paolo Pedercini/ Molleindustria); *Hazard: the journey of life* (Alexander Bruce); *Toys* (Christoffer Hedborg) e *Fract* (Richard E. Flanagan / Phosfiend Systems). O *FILE Anima+* abriu espaço para a apresentação de todos os gêneros de animações, de clássicos de grandes estúdios às produções independentes, de profissionais aos estudantes. As que fizeram parte do *FILEPAI* ocuparam o espaço interno da Estação Trianon-MASP: *Hybrid Moment.com*, *The Persistence of Sadness.com*, *Jello time.com*, *Carnal Fury.com* e *Hot Doom.com*, todas de autoria de Rafaël Rozendaal. A interface obra-usuário ocorreu por meio de mouses. A instalação *Via Invisível*, de Soraya Braz e Fábio Oliveira, painel revestido de vidro com pequenos sensores de radiofrequência os quais se tornavam luminosos ao serem estimulados por transmissões eletromagnéticas como o uso de celulares em sua proximidade, teve réplicas na área externa das estações: Brigadeiro, Consolação e Trianon-MASP. O registro fotográfico das obras permanentes e temporárias e seus respectivos dados podem ser visualizados no site da Companhia do Metropolitano de São Paulo e na tese *Arte/Arquitetura/Design: tecnologias atuais nas estações de metrô de São Paulo*.

OS SIGNIFICADOS DA ARTE NAS ESTAÇÕES DE METRÔ DE SÃO PAULO

Considerando que toda arte é social e que “o relevo dos significados das obras de arte urbana e sua concretização no domínio público dão-se em meio a espaços permeados de interdições, contradições e conflitos” [6], iniciamos com a abordagem feita por um dos coordenadores do *Projeto Arte no Metrô*, Marcello Glycério Freitas. Para o autor, “o contato com a obra de arte possibilita um aflorar de sensibilidades e emoções, um momento de reflexão, uma desaceleração do cotidiano e a humanização do espaço”. Obras de arte “tornam-se o vínculo afetivo necessário para estabelecer as demais ligações empresa-usuário. Amenizam os espaços amplos, coloreem o trajeto cinza do concreto, emocionam pelas questões colocadas, instigam a imaginação e predispoem positivamente para os serviços oferecidos” [3]. Afirma ainda que foi a partir das primeiras iniciativas para amenizar a descontinuidade criada entre a Praça da Sé e a estação subterrânea que se descobriu a “monumentalidade das estações e a possibilidade de adequação da arquitetura para conter obras de arte”. O elemento arte aliado à técnica e à sensibilidade poderia valorizar a arquitetura, levar aos espaços áridos do metrô maior qualidade de vida; poderia significar a transmissão de “mensagens educativas através de elementos, que por sua plástica, aguçam a curiosidade, estímulo ao respeito e noção de conservação dos espaços coletivos” [7]. A união entre obra de arte e espaço arquitetônico deveria acontecer sem que houvesse interferência na funcionalidade, uniformidade visual e concepção estética das estações.

Abramo esclarece que a filosofia do projeto baseia-se nos pensamentos de Baruch Spinoza e John Ruskin. Através de Spinoza, defende o exercício simultâneo da ética e da estética, possibilitado pela inclusão da obra de arte no mobiliário da vida cotidiana. Seria um “bom serviço social”, “uma coisa boa”, “útil”, “que traz concórdia social”, uma vez que ela é “capaz de despertar o conhecimento sensível, perceptivo, e o aspecto sensível da nossa afetividade.” Através de Ruskin, defende que “toda arte é ensinamento”, como elemento que exerce uma “função social educadora” [8]. De modo geral, é possível constatar que a arte inserida nas estações do Metropolitano representa essa diversidade de significados e outros mais, explícitos e implícitos.

Partindo para alguns exemplos práticos, a intervenção realizada na Praça da Sé também alcançou o seu entorno com o objetivo de realizar um “saneamento social”, uma pesquisa com a população local apontava um número significativo de crianças que dormiam e viviam de maneira precária. A partir desse dado foi elaborado um programa que as envolvia no projeto como guias da população. Secretaria da Criança, artistas e outros setores também estiveram envolvidos com crianças de rua em um projeto de arte urbana no qual aprenderam a trabalhar com diferentes materiais. O trabalho produzido foi transformado por Gilberto Dacahe, dono da Cerâmica Aruã, em um painel cerâmico instalado na área externa da Estação Brás [2]. Ainda na Estação Sé, Claudio Tozzi, autor do painel Colcha de Retalhos, em uma forma particular de atuação, valorizou o usuário incluindo-o no processo de seleção de uma dentre as três propostas desenvolvidas: Astronauta, “*transeunte do espaço celeste*” deslocado para o espaço subterrâneo; Silhuetas de transeuntes, “que significavam o andar das pessoas que por lá passavam”; e *Colcha de Retalhos*, “uma reelaboração do que se faz nas periferias da cidade com sobras de tecidos”. O resultado da pesquisa demonstrou a identificação do usuário/espectador com algo que ele mesmo produzia [9]. O trabalho cinético de Renina Katz resolveu um problema de ordem estética ao intervir em um *brise* de saída do ar. Na Estação Liberdade, localizada em tradicional bairro de imigrantes japoneses, em comemoração aos 80 anos da imigração, foram abrigadas pinturas de artistas dessa origem. Na Estação Armênia, a escultura *Memorial Armênia* de Josely Carvalho foi inaugurada em 1995, ano em que foram lembrados os 80 anos do genocídio armênio. Na Estação República, situada em local da antiga trilha dos Tupiniquins, todas as obras apresentam essa temática recuperando a memória coletiva [7]. Na Estação Marechal Deodoro, Gontran Guanaes em memorial pelos 200 anos da *Declaração dos Direitos Humanos* cobriu as paredes com imagens educativas da Revolução Francesa contendo a inscrição dos trinta artigos dos Direitos Humanos em contraposição às imagens de boias-frias brasileiros na ação contínua do trabalho no campo. Durante a execução das pinturas, usuários e residentes do bairro solicitaram-lhe instruções, o que culminou na montagem de um atelier de pintura improvisado. Na Estação Trianon-MASP, o painel *Um Espelho Mágico da Pintura no Brasil*, de Wesley Duke Lee, é uma mostra de imagens do acervo do MASP impressa em lona vinílica trazendo uma relação de identidade com o entorno da estação. Há também as vitrines do museu utilizadas para apresentação de exposições temporárias de obras do acervo e de obras contemporâneas temporárias. Na Estação Sacomã, em homenagem a um Jequitibá-Rosa transplantado pelo Metrô para a Praça

Padre Lourenço Barendse, foi instalado o mural *Árvore Subterrânea*, executado com resíduos cerâmicos reaproveitados resgatando a ideia de reciclagem e de otimização de recursos. Pertencente à Companhia Paulista de Trens Metropolitanos-CPTM, *Epopéia Paulista* de Maria Bonomi, situada na Estação da Luz, na galeria de conexão entre linhas da CPTM e do Metrô, homenageia o migrante nordestino. Na composição das peças da gravura aplicada em concreto, foram utilizados objetos esquecidos na seção de Achados e Perdidos, formas abstratas e imagens da literatura de cordel. Baixos e altos-relevos, pensados para serem tocados por deficientes visuais, foram executados pela artista, cinco auxiliares e cerca de três mil colaboradores [10] remetendo à memória da estação e dos usuários, ao imaginário, à inclusão social. Outra experiência de caráter colaborativo foi desenvolvida por Françoise Schein na Estação Sé. A partir de trabalhos realizados sobre o tema “Direitos Humanos” nos metrô de Paris, New York, Bruxelas e Lisboa, desenvolveu um *kit* pedagógico para ensinar o assunto em escolas. No material didático, alunos fizeram ilustrações posteriormente reproduzidas em cerâmicas que compõem painéis artísticos instalados em estações. A metodologia foi utilizada em Berlim, Estocolmo e Rio de Janeiro, onde trabalhou em favelas com o apoio da Comunidade Europeia, criou uma microempresa de azulejos e recebeu uma encomenda do metrô local. Em São Paulo, o trabalho que apresenta as vertentes artística/cultural, educativa e social/sociológica, foi desenvolvido com jovens e crianças de bairros desfavorecidos [11][12]. No *site* da instituição são expostos desenhos e aquarelas de Diana Dorothea Danon que documentam a história da intervenção do metrô na cidade paulistana.

Sob o ponto de vista de Santos, nos discursos de Freitas e Abramo ainda há o resguardo de um “caráter utilitarista” para as obras. Não é levado em consideração que uma obra pode gerar discórdia, e nem por isso seria ruim [13]. O alcance do projeto não se restringiria apenas aos seus usuários, mas a toda a comunidade beneficiada pela imagem corporativa da empresa, vista positivamente na vida sociocultural da cidade. Políticas de intercâmbio de obras e de comunicação social com outras companhias de metrô trariam dividendos, assim como o ocorrido em 1994 entre o Metropolitano de São Paulo e o de Lisboa com a inserção da obra *Brasil-Portugal: 500 anos-a Chegança* do artista brasileiro Luis Ventura na Estação Restauradores em Lisboa, e das obras *As Vias da Água e As Vias do Céu* do artista português David de Almeida, na Estação Conceição. Para os artistas, é significativo ter seus trabalhos expostos para um público mais amplo do que o alcançado nos ambientes de museus e galerias. Entendidas como elementos que chamam a atenção dos usuários no interior das estações, as obras de arte passaram a despertar o interesse de empresas privadas. Investir em obras de arte significaria investir em publicidade. A entrada de novos recursos na Companhia, aumentada com a exploração comercial dos espaços, gerou modificações na imagem da instituição, também melhorada em função da expansão da Linha 2-Verde, reforçada pelas campanhas de *marketing* do Governo Estadual.

As obras temporárias tecnológicas ocuparam algumas estações com o objetivo de apresentar manifestações artísticas contemporâneas para quem não tivesse visitado os espaços institucionais do Itaú Cultural e da FIESP e para ressaltar a importância da arte pública interativa. Em busca de significados atribuídos a essas obras realizamos

entrevistas com usuários/espectadores/atores, monitores (a maioria deles usuários) e técnicos de manutenção no decorrer da *Exposição Arte Cibernética* e 1º e 2º *FILE-PAIs*. Embora o resultado obtido seja apenas impressões do que uma pequena parcela desses usuários/espectadores/atores percebe e pensa a respeito das obras expostas, consideramos que devam ficar aqui registradas por se tratar de informações que contribuem para confirmar a aceitação dos trabalhos tecnológicos. As respostas dos usuários/espectadores/atores apresentaram convergências quanto ao elevado grau de receptividade até mesmo pelo desconhecimento de trabalhos semelhantes. Instalações, *games* e animações foram entendidos como obras de arte por serem “interessantes”, “divertidos”, “criativos”, “bonitos”, “inovadores”, “diferentes”. Tais características, de acordo com os usuários, resultantes da “*criatividade*” de seus autores em busca de “expressar uma ideia”, “chamaram a atenção”, “atraíram”, “despertaram a curiosidade em saber como funcionavam”. O ato de interagir foi visto como uma forma de “brincar” que “traz boas sensações”, “diverte”, “relaxa”, “desestressa”, “distrai”, “quebra a rotina do cotidiano”, “torna o ambiente melhor”, “aproxima a arte das pessoas” [14]. Quanto às obras permanentes registradas em seus imaginários, na maioria dos casos, não foram lembradas em um primeiro momento, só depois de esclarecer que estávamos questionando sobre obras que ficavam o tempo todo no espaço das estações é que algumas delas foram mencionadas. Os trabalhos citados de imediato foram os expostos em outras exposições temáticas temporárias. De acordo com um dos usuários/espectadores/atores, “quando a obra é permanente ela passa a ser integrada, se torna cotidiano e não é percebida. Quando você passa e vê algo diferente a tua curiosidade é aguçada para ver o que é ou se tem alguém interagindo você vai também” [14]. Estas observações são muito pertinentes, considerando que nas obras permanentes são aplicados materiais convencionais comumente utilizados na própria arquitetura, no entanto, devemos considerar que dependendo do tipo de tecnologia aplicada, uma obra permanente ou temporária pode assumir características diferentes ao longo de sua apresentação e se destacar no ambiente em que está inserida, mesmo que nele estejam aplicadas tecnologias semelhantes, como o LED, por exemplo, aplicado em painéis concebidos para serem alterados constantemente, com a possibilidade de interações com o público.

Abramo afirma que a exposição do observador contemporâneo “à velocidade e à intersecção das imagens cinéticas, da TV e do cinema” ampliou o nível perceptível das obras de arte. A seu ver, “não se perdeu e nem se substituiu o estado de contemplação, acrescentou-se a ela a percepção fragmentada oriunda da aceleração, da multicaptação da obra de arte e de seu entorno.” Nos espaços das estações, o fruidor não para diante das obras para contemplá-las (veremos mais adiante que não é bem assim), mas na medida em que ele realiza seu deslocamento até o trem vai “acumulando formas, cores e linhas que depois se arranjam mentalmente em correspondência à obra vista. Com esta atitude ele soma ao anterior prazer de admirar concretamente a obra o prazer maior de recriá-la abstratamente na memória” [8]. Para este tipo de fruição, algumas obras deveriam ser planejadas para serem alocadas em locais de fluxo mais acelerado, enquanto que outras, capazes de permitir uma pausa, um contato mais contemplativo, para ocuparem espaços de fluxo mais lento, ou seja, percepção e

fruição em momentos distintos de deslocamento implicam em maiores cuidados na seleção dos artistas, dos espaços e das obras. Na interpretação de Santos, a percepção e a interação com as obras de arte permanentes, variam “desde o não reconhecimento de sua existência até sua assimilação utilitária – elas existem para quebrar a rotina ou ocupar lugares vazios”. A percepção das obras e do próprio espaço se dá “*enquanto*” o usuário espera o trem, “*enquanto*” espera por alguém, quando “o olhar ‘verificador’ que não para, observa e registra todo o entorno enquanto se desloca (...) este olhar que registra a existência de um elemento estranho ao habitual” [13]. Estas afirmações se confirmaram, em parte, no decorrer das investigações das obras temporárias. Embora esses usuários/espectadores/atores no seu dia-a-dia não frequentem as estações com o objetivo de contemplar obras de arte como se estivessem em um museu ou em uma galeria, houve casos em que foram às estações especificamente para este fim, para conhecê-las, mostrá-las para alguém, interagir. Muitos dos entrevistados afirmaram que não é todo mundo que tem tempo, hábito, interesse e dinheiro para frequentar galerias e museus, a presença da arte em espaços públicos como os do metrô “facilita o contato com a arte”, “desperta o interesse”, “possibilita conhecer o que está sendo feito de novo sem ter que sair da rotina” [14]. De acordo com os monitores, as pessoas que interagiram com as obras eram as que vinham do trabalho, os estudantes, as que estavam visitando os demais trabalhos das exposições instalados na Av. Paulista ou na galeria, mas “o maior fluxo foi o dos usuários do metrô”. As instalações atraíram todas as faixas etárias, enquanto os *games* e as animações tiveram maior atenção de crianças e jovens. Outro aspecto a ser considerado é a confirmação do retorno de usuários para rever e interagir com as obras. Muitos, pela falta de tempo, não pararam para interagir no momento em que as viram, mas retornaram justamente para levar seus filhos. Era “como se estivessem educando uma nova geração com aquele tipo de arte” [15]. Professores de escola de ensino médio e curso superior solicitaram aos alunos a visita à *Exposição Arte Cibernética* para que desenvolvessem trabalhos. Idosos também interagiram com os trabalhos com a ajuda de monitores. Apesar do constrangimento causado pela dúvida se era preciso pagar para brincar, crianças de rua interagiram com *games* exibidos na Estação Trianon-MASP, instalados antes do bloqueio das catracas. Alguns usuários/espectadores/atores preferiram interagir com os *games* no ambiente das estações, apesar de estarem disponíveis na *internet*. No caso da obra *Via Invisível*, não houve a necessidade de monitores devido ao acionamento simples, apresentado em um texto explicativo fixado ao lado da obra. As animações também tinham uma interação simples e rápida, o que exigia menos tempo e, conseqüentemente, não atrapalhavam o fluxo do espaço e do cotidiano. A apresentação dos *games* no idioma inglês foi apontada como um obstáculo para o entendimento das falas dos personagens, outra observação voltou-se à divulgação dos eventos, que deveria ter sido maior.

DISCUSSÃO

Diversos são os pontos de discussão acerca do tema arte no metrô o que seria impossível explanar neste artigo, sendo assim, os apontamentos estarão restritos aos pontos mais nevrálgicos como é o fato de praticamente metade das estações em funcionamento não possuírem obras permanentes, a exemplo da totalidade das estações da Linha Amarela, enquanto que nas que as possuem ocorre um desequilíbrio na distribuição. Outra questão relevante é a persistência da transitoriedade das obras nos subterrâneos como prática comum. A obra *Garatuja*, de Marcello Nitsche, inicialmente instalada no patamar da escada de acesso ao Museu das Esculturas, perdeu seu sentido ao ser transferida para o jardim interno da estação onde estava instalada a obra de Alfredo Ceschiatti. Segundo Hatanaka, a escolha do local inicial feita pelo artista deveu-se ao fato das obras do Museu serem instaladas “quase sempre, dentro das floreiras” o que sugeria “a conotação de pedestais, o que ele não queria”, desejava que “as pessoas passassem pela obra, por baixo, ou através dela, interagindo com a mesma no corre-corre cotidiano” [16]. Contrariando sua concepção, o jardim desnivelado do piso interno, configurado como um pedestal, também barra a interação. A obra de Ceschiatti, transferida para o mezanino central, embora não tenha sido concebida para aquele espaço específico, ganhou um segundo pedestal o que lhe atribuiu a função de mobiliário para o descanso dos usuários. Hoje, está protegida por correntes. O trabalho de Sergio Ferro, *Cenas e Sonhos Latino Americanos I e II*, foi transferido da Estação Barra Funda para a Vila Prudente. Embora, formalmente e esteticamente, tenha se encaixado de maneira harmoniosa naquele espaço é preciso ter maiores cuidados com este tipo de operação em relação ao sentido proposto pelo autor no momento da concepção da obra. A presença da figura de um curador responsável pela harmonização dos trabalhos ao longo da rede é fundamental. No entanto, parecem ser os principais problemas: a ausência de políticas públicas que estimulem a apresentação de projetos de intervenção visual ambiental em estações construídas e em fase projeto, e a ausência de um processo de trabalho híbrido entre os profissionais envolvidos o que certamente implicaria na diminuição da transitoriedade das obras e de desperdícios de recursos financeiros na execução das obras arquitetônica e artística. A divulgação da lei de incentivo fiscal seria outra medida importante que despertaria o interesse de empresas privadas em patrocinar e manter as obras uma vez que a Companhia não dispõe de recursos próprios ficando os artistas responsáveis por isso além de estarem sujeitos a regras normativas internas que, na maioria dos casos, ao invés de servirem como balizas para a criação têm funcionado como entraves.

CONCLUSÃO

Diante da atual situação da arte inserida nas estações de metrô de São Paulo podemos concluir que diversos são os significados atribuídos a esse elemento de intervenção visual ambiental o que o torna tema relevante para reflexões no âmbito acadêmico do artista, do arquiteto e do designer contemporâneos no sentido de buscar formar profissionais capacitados para alcançar soluções híbridas e inovadoras de projeto que considerem em sua concepção aspectos humanos, culturais, históricos, sociais, estéticos, físicos, ambientais, ecológicos e tecnológicos do contexto.

REFERÊNCIAS E CITAÇÕES:

- [1] FERRARA, Lucrecia d'Aléssio. **A Estratégia dos Signos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2ª edição, 1986, p.130-131.
- [2] ABRAMO, Radhá. **Praça da Sé, Cidade Universitária, Metrô**. In: Seminários de Arte Pública (I) - SESC. São Paulo: SESC, 1995, p. 57-60.
- [3] GIOSA, Celso. **Apresentação**. In: Companhia do Metropolitano de São Paulo. *Arte no Metrô*. São Paulo: Alter Market, 1994, p.7.
- [4] ESTADAO.COM.BR. **Metrô-SP expõe arte cibernética em estações**. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,metro-de-sp-expoe-obras-de-arte-cibernetica-em-estacoes,539193,0.htm>>. Publicado em 16 abr. 2010. Acesso em 01 mai. 2010.
- [5] BARRETO, Ricardo. In **FILE São Paulo: PAI: PRIX LUX=File São Paulo 2010: PAI: PRIX LUX / [concepção editorial Ricardo Barreto, Paula Perissimoto]**. São Paulo: FILE, 2010, p.91.
- [6] PALLAMIN, Vera. **Arte urbana: São Paulo: Região Central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente**. São Paulo: Anablume FAPESP, 2000, p.17,49.
- [7] FREITAS, Marcello Glycério de. **Arte nos subterrâneos do metrô de São Paulo**. In: Companhia do Metropolitano de São Paulo. *Arte no Metrô*. São Paulo: Alter Market, 1994, p.10-11.
- [8] ABRAMO, Radhá. **A filosofia do projeto Arte no Metrô**. In: Companhia do Metropolitano de São Paulo. *Arte no Metrô*. São Paulo: Alter Market, 1994, p.16.
- [9] TOZZI, Claudio. Claudio Tozzi. Depoimento [12 set 2012]. Entrevistadora Ewely Branco Sandrin. Local: residência/atelier do artista. Declarações gravadas pela pesquisadora. In SANDRIN, 2012, APÊNDICE C, página 456.
- [10] MENGOZZI, Frederico. Epopeia em concreto: Maria Bonomi inaugura na Estação da Luz, em São Paulo, uma das maiores obras de arte do país. Publicado pela **Revista Época**, Editora Globo, 22 nov. 2004.
- [11] SCHEIN, Françoise. **Por que a arte nos metrôs é fundamental?** Palestra realizada no evento: **Metrô, Engenho e Arte** do Programa de Inteligência Corporativa da UNIMETRO do Metropolitano de São Paulo. Ago. 2012.
- [12] FOLHETO AÇÃO INSCREVER ESTAÇÃO LUZ DO METRÔ. **Ação inscrever estação luz do metrô-primeira fase 2011**. Françoise Schein: Estação Luz. São Paulo. Brasil. *Arte no Metrô*. 2012.
- [13] SANTOS, Ricardo Gomides. **Obras de Arte no Metrô de São Paulo: um estudo junto aos seus usuários**. 2006, 179 p. Dissertação (Mestre em Psicologia) Faculdade de Psicologia, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006, p. 7, 64, 65, 108, 109.
- [14] USUÁRIOS/ESPECTADORES/ATORES. Depoimentos de usuários/espectadores/atores do metrô de São Paulo no decorrer da **Exposição Arte Cibernética-Acervo Itaú Cultural**, realizada em parceria com o Itaú Cultural [período de 17 abril a 23 maio, prorrogada até 30 maio de 2010] e das 1ª e 2ª edições do **FILEPAI**, integrantes do **11º e 12º Festivais Internacionais de Linguagem**

- Eletrônica-FILE**, realizados em parceria com a FIESP e o SESI [períodos de 27 julho a 07 agosto de 2010 e de 19 a 28 de julho de 2011, respectivamente]. Entrevistadora Ewely Branco Sandrin. Declarações gravadas pela pesquisadora. In SANDRIN, 2012, APÊNDICE B, página 421.
- [15] MONITORES. Depoimentos de monitores no decorrer da **Exposição Arte Cibernética-Acervo Itaú Cultural**, realizada em parceria com o Itaú Cultural [período de 17 abril a 23 maio, prorrogada até 30 maio de 2010] e das 1º e 2º edições do FILEPAI, integrantes do **11º e 12º Festivais Internacionais de Linguagem Eletrônica-FILE**, realizados em parceria com a FIESP e o SESI [períodos de 27 julho a 07 agosto de 2010 e de 19 a 28 de julho de 2011 respectivamente]. Entrevistadora Ewely Branco Sandrin. Local: Estações do Metrô de São Paulo. Declarações gravadas pela pesquisadora. In SANDRIN, 2012, APÊNDICE B, página 421.
- [16] HATANAKA, Conceição M. **Arte no Metrô: obras de arte no espaço público do Metrô de São Paulo**. 2009. Dissertação (Mestra em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas. São Paulo, 2009, p.74.
- [17] CATÁLOGO COMPANHIA DO METROPOLITANO DE SÃO PAULO. **O Metrô de São Paulo. 1987-1991: tecnologia e humanização**. São Paulo: Alter Market, 1991.
- [18] _____ . **Arte no Metrô. São Paulo**: Alter Market, 1994.
- [19] CATÁLOGO FILE SÃO PAULO. **Catálogo File São Paulo 2011: Festival Internacional de Linguagem Eletrônica = FILE 2011: Electronic Language International Festival** / [concepção editorial Paula Perissimotto e Ricardo Barreto; tradução Luiz Roberto M. Gonçalves, Cícero Inácio da Silva]. São Paulo, 2011, p.88-91.
- [20] METRO.SP.GOV.BR. **Cultura e Lazer: Ação Cultural**. Disponível em: <<http://www.metro.sp.gov.br/cultura/acaocultural>>. Acesso em 25 jan. 2012.
- [21] _____ . **Cultura e Lazer: Arte no Metrô**. Disponível em: <<http://www.metro.sp.gov.br/cultura-lazer/arte-metro/arte-metro.aspx>>. Acesso em 10 fev. 2012.
- [22] SANDRIN, Ewely B.. **Arte/Arquitetura/Design: tecnologias atuais nas estações do metrô de São Paulo**. 2012, 496p. Tese (Doutora em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2012.
- [23] SEMINÁRIO DE ARTE PÚBLICA. **Um breve histórico sobre arte Pública na Cidade de São Paulo**. SESC SÃO PAULO, 1995 (autor desconhecido).

AGRADECIMENTO

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

EWELY BRANCO SANDRIN *profa. Contratada III (Doutora I) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) nos Cursos de Arquitetura e Urbanismo e de Design. Atua nos campos das Artes Plásticas, Design Gráfico e Arquitetura no Atelier Claudio Tozzi*
- e-mail: ewelysf@hotmail.com

"A Universidade vai à escola": Relatos de uma Experiência de Extensão Universitária em Cartografia

"The University goes to School": Reports of an Experience of University Extension Cartography

RESUMO

Defendemos que uma das premissas da extensão seja “levar a universidade” para “além de seus muros”, de modo a captar o conhecimento “externo” e integrá-lo ao conhecimento produzido na universidade. Assim, esse artigo relata uma experiência das atividades de extensão na área de cartografia para crianças que frequentam o quinto ano de uma escola municipal da cidade de Aparecida de Goiânia, estado de Goiás. A metodologia envolveu a realização de trabalho de campo, de oficinas de cartografia digital e autcartografia. Os resultados revelaram a capacidade que o estudante possui para se auto cartografar e de manipular ferramentas digitais para elaboração de mapas de temas variados. Os mapas mentais elaborados revelaram os lugares dos estudantes, mas também o lugar dos sonhos. As atividades de campo proporcionaram a interação do estudante com o meio, de uma forma organizada, intencional e dirigida, de modo estimulá-lo a atuar na construção do seu próprio conhecimento.

Palavras-chave: Cartografias Possíveis. Educação Continuada. Atividades de Extensão.

ABSTRACT

We defend that one of extension's premises are "take away the university" further its walls, so that pick up the "extern" knowledge and instate it to the university knowledge made. Therefore, this paper relate an experience of extension's activities in the children's cartography area that attend the senior 5th in Aparecida de Goiânia municipal school - Goiás. Methodology covered the achievement of fieldwork, digital cartography workshop and selfmap. Outcome revealed the capacity that student has to selfmap and handle digital tools to elaborate maps and varied themes. Elaborated mindmaps revealed the student places, but places dreams also. Fieldwork afforded student's interation with the environment, organized form, designed and headed, so that encourage them to operate in the themself knowledge building.

ALEX MOTA DOS SANTOS
GABRIEL VELOSO MATHEI
MATHEUS VILARINHO

Universidade Federal de Goiás.
Faculdade de Ciências e Tecnologias, Aparecida de Goiânia/GO, Brasil.

JANICE PRADO BARROS

Escola Municipal de Tempo Integral Vinovita Guimaraes da Silva.
Aparecida de Goiânia/GO, Brasil.

Keywords: Cartografias Possíveis. Educação Continuada. Aividades de Extensão.

INTRODUÇÃO

O estudo da cartografia é prática recorrente no ensino formal e, na universidade foi, desde sempre, um instrumento de ensino, de pesquisa e de extensão. Segundo Freire et al. [1], o conhecimento cartográfico está presente na vida das pessoas, direta ou indiretamente, tendo estas, ciência disso ou não. O simples fato de se deslocar revela a necessidade de pensar um mapa mental para “estabelecer” o roteiro mais acertado aos interesses de quem faz um percurso. Apesar disso, observa-se que os “estudos cartográficos” nas escolas merecem incentivos da academia, de forma a torná-los atrativo e difuso.

Assim, esse material sintetiza os principais resultados de um projeto de extensão que está sendo desenvolvido pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e uma escola municipal. O objetivo principal do projeto de extensão foi divulgar e difundir as ferramentas de Cartografia Digital, autcartografia, as bases de dados existentes e possibilidades de criações de novos dados e materiais de ensino na escola formal como meio para divulgar temas atuais, transversais e a universidade pública, de forma a otimizar as relações entre sociedade e universidade.

A instituição parceira da ação de extensão é a Escola Municipal de Período Integral Professora Vinovita Guimarães da Silva, que se localiza na área central do município de Aparecida de Goiânia, no mesmo bairro onde se localiza a UFG. A escola possui aproximadamente 400 crianças matriculadas no Ensino Fundamental I, dessas acordou-se a participação de 30 estudantes do quinto ano. O número de estudantes participantes se deu em função da estrutura física do laboratório de informática que possui capacidade para esse número de alunos.

Do tema em discussão, Cartografia Digital, defendemos a difusão e massificação da sua prática também no ensino fundamental. Com isso, ao se valer da extensão para tal intento, consegue-se ainda integrar o estudante da graduação com a realidade fora da universidade, a escola, estabelecendo relações e integrando experiências tão diferentes. Para além disso, incentiva os estudantes de graduação, de áreas mais técnicas, à carreira docente, ainda depreciada no país.

Nesse sentido, orientaram-se as atividades não para mera transferência direta de conhecimento da universidade para a escola, mas antes, provocou-se momentos de discussão sobre os conhecimentos trazidos pelas crianças, para a partir daí apropriar dos mesmos para dar a autonomia do processo de construção do conhecimento. Incentivamos e provocamos as crianças a serem “cartógrafas”, apenas fornecemos alguns meios, especialmente tecnológicos, para isso. As crianças têm noções aguçadas do problema do trânsito, vivem e sentem os impactos ambientais, observam atentas as notícias e vivenciam a violência na cidade e no campo. Com efeito, não estão passivas perante as transformações no mundo em que vivem.

A partir dessa valorização do conhecimento “trazido pelas crianças”, incorporamos a tecnologia de análise do espaço para uma cartografia digital. Observamos com os estudantes que os instrumentos cartográficos tornaram as tarefas de criar mapas mais

dinâmicos e simplificados [1]. Contudo, segundo Le Sann [2] “a cartografia automatizada não passa de uma caneta sofisticada. O trabalho de estruturação de uma legenda continua indispensável. O computador faz o que o operador manda fazer, não pensa, nem analisa o documento final”.

Assim, incorporamos às atividades de extensão a autcartografia de modo a despertar os estudantes para seus potenciais em cartografar de forma livre e prazerosa. Isso ocorreu porque concordamos com Harley [3] quando o mesmo afirma que não há uma única cartografia possível. Harley [3] valoriza também os etnomapas, que segundo o autor são tratados como meros desenhos, em que não há preocupação com seus significados. Isso ocorre, pois, segundo Santos [4], a cartografia é tratada, na maioria dos trabalhos sobre o assunto, a partir do olhar eurocentrista. Aceitamos as cartografias possíveis e avançamos para pensar representação de um modo amplo e provocativo.

Soma-se a isso a atividade de campo e a escrita como forma de desvendar suas representações espaciais, suas experiências na prática da vivência do espaço. Ou seja, atividades para elaboração e leitura de mapas a partir da valorização “do processo de aquisição, pelos alunos, de um conjunto de conhecimento e habilidades, para que consigam efetuar a leitura do espaço” [5].

Para além do exposto, a mais valia do estudo de cartografia diz respeito ao fato de que o mesmo abre possibilidade de ser “desenvolvido concatenado com temas como: desenvolvimento regional, sustentabilidade e meio ambiente, ética, violência, pluralidade cultural, saúde e educação” [1]. Desse modo, o mapa não é o fim, mas o meio de divulgar temas atuais, transversais e a universidade pública.

A educação cartográfica aqui apresentada, a partir da extensão universitária, foi executada para proporcionar a autonomia ao estudante, ou seja, ele é o produtor do seu conhecimento a partir das leituras de mundo que todos fazem. A interferência da ação, como adiantado, se deu de modo a provocá-los a pensar questões que afetam a vida de todos. Portanto, todos os encontros foram mediados por uma discussão específica ou temas geradores. Nesse sentido, elegeram-se como temas geradores os aspectos relacionados ao trânsito, diversidade cultural, violência urbana, as diferentes formas de apropriação do meio físico e seus impactos para a vida em comunidade. Portanto, se aceita que o mapa não é o protagonista das atividades, mas fundamental, pois é artifício de materialização das representações possíveis.

O ensino de cartografia na escola é importante, pois possibilita a leitura do mundo em que os estudantes vivem. Além disso, segundo Castrogiovanni [6],

O estudo da linguagem cartográfica, tem cada vez mais reafirmado sua importância, desde o início da escolaridade. Contribui não apenas para que os alunos venham a compreender e utilizar uma ferramenta básica da Geografia, os mapas, como também para desenvolver capacidades relativas à representação do espaço [10].

Além disso, para Simielli [11], “os mapas nos permitem ter domínio espacial e fazer a síntese dos fenômenos que ocorrem num determinado espaço”. Para Ritcher [12], a cartografia é “o meio de comunicação permite aprender as espacializações dos fenômenos bem como possibilita pensar em explicações para as mesmas em diferentes níveis escalares”.

MATERIAIS E MÉTODOS

As formas de se desenvolver uma ação universitária são variadas e decorrem de seus tipos, geralmente: programa, projeto, curso, evento e prestação de serviço. Desse modo, independente do tipo, refutamos a ideia de que essas atividades devem promover uma relação unidirecional, na qual os “detentores do conhecimento (Universidade) ensinam e os “ignorantes” (Sociedade) aprendem” [13].

Assim, o modo de pensar a ação foi muito importante e desenvolvidas na forma de encontros e materializadas como oficinas em que primeiro se ouve, se discute e se provoca para depois apresentar a tecnologia como forma de organizar as ideias. Soma-se aos encontros as atividades de campo.

As oficinas de cartografia digital foram realizadas de duas formas: na primeira utilizaram-se os aplicativos disponibilizados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), do Sistema Estadual de Geoinformação de Goiás (SIEG) e do Instituto de Pesquisa de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA). A segunda forma foi a elaboração de mapas no Quantum GIS®. O WebCartBeta é uma importante ferramenta de produção de mapas a partir do próprio site do IBGE. A ferramenta é simplificada, cria cartogramas a partir dos dados contidos no canal Cidades@. Para tanto, basta escolher uma variável ou calcule seu indicador usando mais de uma variável e crie o cartograma que desejar. Ferramentas semelhantes estão implementadas nos sites do IPEA e do SIEG, a partir dos módulos IPEAdata e SIEG Mapas, respectivamente.

Segundo o próprio site do SIEG, a plataforma é gerenciada pela Secretaria de Estado de Gestão e Planejamento (SEGPLAN), por meio do Instituto Mauro Borges de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos (IMB), tem como “objetivo otimizar e promover a integração das áreas de produção de geoinformação dos órgãos estaduais, visando subsidiar o planejamento e o acompanhamento das ações governamentais e disponibilizar as informações para toda a sociedade” [14].

Nesse processo os estudantes de graduação envolvidos na ação também são aprendizes, pois ao mediar as discussões aprendem como a violência, os impactos ambientais, problemas no trânsito atingem a vida de todos. Nesse sentido, ao estarem, estudantes de graduação e estudantes do ensino fundamental juntos, acreditamos que os últimos se vem em situação de igualdade, os distanciando apenas pela idade.

Dessa metodologia observou-se que as crianças, que possuem idade que variam de 10 a 11 anos, possuem energia, disposição e empolgação para as atividades propostas, inclusive aquelas em que requereu atividades fora do laboratório.

A elaboração dos etnomapas ocorreu de forma livre e a análise desses produtos cartográficos seguiu as propostas de Kozel [15]. A metodologia Kozel abre possibilidades para estudos diversos por meio da valorização do processo de mapeamento e não apenas do mapa em si [4].

RESULTADOS

Do processo metodológico observou-se extrema confiança das crianças, estudantes do ensino fundamental, para com os estudantes da graduação envolvidos na extensão. Esse envolvimento de confiança reforçou que a ação foi importante para os dois “lados”, estudantes de graduação e do ensino fundamental.

As representações elaboradas pelos estudantes proporcionaram a percepção sinóptica dos

espaços analisados, o que possibilitou a compreensão e o estabelecimento de relações espaciais. Além disso, enquanto ciência apropriamos da cartografia para discussão do conhecimento que está sistematizado, como arte valorizamos a etn-cartografia e como técnica o uso de ferramentas geotecnológicas.

Desse modo, da elaboração dos etnomapas observou-se entusiasmo, mas principalmente espanto, pois as crianças, assim como a maioria das pessoas, imaginam mapa somente como aquele documento que é padronizado, que segue regras rígidas de Semiologia Gráfica. Quando se “descobriram cartógrafos”, fizeram desse momento um desafio de lembrar o que mais lhes chama atenção nas paisagens que reconhecem e que vivem.

De modo geral os resultados revelaram espaços geométricos, em que as crianças trouxeram marcadores espaciais fixos e importantes no espaço. Esses marcadores foram materializados pela implantação da casa de um colega, de um parente (primo/prima, avó), o açougue, uma rua, uma faculdade, a delegacia de polícia, uma parada de ônibus, hospital, um *pet shop*, uma praça, um supermercado e igreja, que marcam suas experiências no espaço. Todos os marcadores estão conectados pela malha viária e que foi implantada para organizar os elementos no espaço. As vias foram cuidadosamente implantadas (Figura 1), e além disso, em outros mapas, materializaram as faixas de pedestres, pontos de intersecções e placas de sinalização.



Figura 1. Mapa mental do conhecimento espacial vivido por um estudante do quinto ano.

Além do exposto, o fato curioso foi a não implantação da Universidade Federal de Goiás (UFG) e da Universidade Estadual de Goiás (UEG), que dividem o mesmo prédio temporariamente e se localizam a aproximadamente 1,2 quilômetros da escola onde as crianças da escola Vinovita estudam. Outro aspecto curioso foi o mapeamento de um lugar na cidade de Goiânia (Parque Vaca Brava), que dista 15,9 quilômetros da escola, no município de Aparecida de Goiânia.

Após estruturação dos mapas retornou-se aos mesmos para discussão de suas representações, e observou-se que a exclusão da UFG/UEG se dá pelo desconhecimento mesmo. Observou-se, nesse sentido, que o relevo não favorece a visualização da universidade, pois se localiza em uma rua sem saída, não há placas indicativas.

Sobre a implantação do Parque Vaca Brava, na cidade vizinha, ocorreu porque para a

estudante é lá que ela deveria viver. Seu mapa traz os atrativos do parque, como a água de coco, algodão doce, as pistas para caminhada. Essa representação nos remete a ideia do lugar associado à noção do bem viver. Essa observação é compartilhada por Edward Relph [16] que nos brinda com uma singular discussão sobre os 14 aspectos e essências de lugar que ele considera importante. Dessa forma, os lugares trazem o que é apreciado.

Dessa análise do lugar apreciado, sentimos necessidade de discutir a acepção de lugar que os estudantes trazem consigo. O resultado foi formidável e está apresentado abaixo os termos mais referenciados (Tabela 1). A citação das cidades indica o afeto por algum parente/amigo que está longe.

Em síntese, o lugar é segurança, o aconchego do lar, do que é conhecido e vivenciado, experienciado. Como Lar, o lugar apresentado por Relph [16] revela “onde as raízes são mais profundas e mais fortes, onde se conhece e se é conhecido pelos outros, o onde se pertence”. E concordamos quando o mesmo afirma que “o lar não se refere puramente as raízes e onde crescemos, mas tem a ver com “a proximidade do ser”, a conectividade com o mundo” [16]. A noção de lugar como lar é compartilhado por Tuan (1983), quando o mesmo afirma que “o lar é um lugar íntimo”.

Tabela 1 - Termos utilizados pelos estudantes para referir aos seus lugares nos mapas mentais.

Quadra de futebol	Cinema
Brasil	Quarto
Bahia	Caldas Novas
Quarto/irmã	Escola
Cidade de Natal	Campo de futebol
São Paulo	Quadra
Aparecida de Goiânia	Campo/Judô
Perto da família – citada mais de uma vez	Cidade de Formosa
Casa – referência mais citada	Escola
Perto dos amigos	Cama
Mutirama	Zoológico

1 Mutirama é um parque de diversão mantido pela Prefeitura da cidade de Goiânia.

Das atividades de campo destaca-se um diagnóstico ambiental na bacia de captação de água do Ribeirão das Lajes, município de Aparecida de Goiânia. Antes, contudo, os estudantes puderam observar, através do Google Earth®, de forma macro a ocupação na porção sul do município. O entusiasmo com a imagem, o ato de se situar no espaço aparecidense revelou que as crianças possuem experiência aguçada no espaço.

Na referida atividade de campo os estudantes puderam perceber como ocorre o processo de coleta, tratamento (Figura 2) e distribuição da água para suas casas. Além disso, observaram ainda como a cidade de Aparecida de Goiânia avançou e está avançando sobre a bacia hidrográfica do Ribeirão Laje, a degradação da mata ciliar e demais impactos associados.



Figura 2. a) Crianças atentas às explicações de como é coletada e tratada a água que consomem em suas casas. Estação de Tratamento Cia. de Saneamento do Estado de Goiás (SANEAGO) e b) ocupação desordenada e sem infraestrutura na bacia do Ribeirão Laje.

Os estudantes puderam se deslocar sobre o leito assoreado do rio, foram chamados a atenção para observação da presença de resíduos sólidos descartados pelos moradores na alta bacia e que descem para a área de captação. Além disso, observaram a presença de gado bovino que se dessedentam na área de captação (Figura 3).

A atividade de campo foi orientada para análise do ambiente biótico e abiótico. Assim, foi discutida a ausência de peixes nas águas do ribeirão, do processo de ravinamento dos solos. As ravinas são oriundas dos caminhos marcados nos solos pelo pisoteio do gado bovino. A vegetação foi suprimida na área de captação.



Figura 3. Estudantes visitam a área de captação de água Ribeirão Laje.

A partir das imagens Google Earth® os estudantes puderam perceber que a bacia é ocupada, predominantemente, pela pecuária leiteira e de corte e área urbana.

Das atividades de cartografia digital, em que se valorizou o uso da técnica, destacam-se os dados de vários temas, dos quais, educação. Para tanto apropriou-se da ferramenta de cartografia do site do IPEA, em especial das abordagens de analfabetismo no país (Figura 4). Assim, discutiu-se com as crianças a persistência da situação desfavorável na região Nordeste do país. Nesse sentido, algumas crianças revelaram o conhecimento de reportagens veiculadas na mídia e que mostram o descaso com a educação no estado do Maranhão, por exemplo. Na oportunidade discutiu-se a importância da educação formal na vida de um indivíduo. E nesse sentido, observou da discussão que as crianças reproduzem o que a mídia “define” e torna disponível. Nesse momento das discussões intervimos de modo a revelar que o descaso com a educação, com os educadores e com o futuro do Brasil, as crianças, é recorrente em todas as unidades da federação.

As crianças revelaram ainda os seus desafios para frequentar a escola, como gostam de estar na Escola Municipal de Tempo Integral Professora Vinovita. Algumas relataram as dificuldades dos pais que não são alfabetizados. Assim, um debate foi estabelecido para resgatar a mais valia do conhecimento frente às questões do mundo, da importância da motivação, mesmo na faixa etária das crianças.

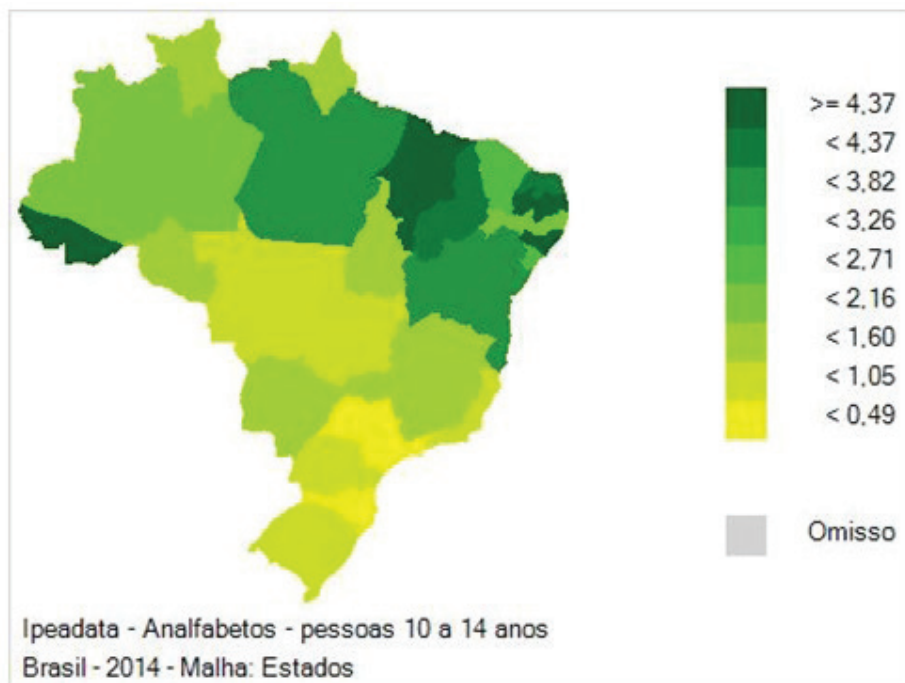


Figura 4. Mapeamento da taxa de analfabetismo no Brasil no ano de 2014.

Do *WebCartBeta*, como referido, ferramenta de mapa do IBGE, realizou-se diversos mapas, dos quais aqueles que apresentavam dados sobre frota de veículos, censo agropecuário e ensino. Na figura 5 é revelado um exemplo de uma discussão apresentada, a frota de veículos. Nesse sentido, discutiram-se os problemas que envolvem o trânsito nas grandes cidades, principalmente das vidas que se perdem. As crianças falaram das outras atividades já realizadas pela escola, das campanhas de uso da faixa de pedestre e dos problemas que percebem no caminho para a escola. Dessa discussão inserimos alguns dados sobre acidentes de trânsito nos bairros da cidade de Goiânia.

Da análise da frota de veículos discutimos representação dos dados no espaço em que se manifestaram, no caso em tela, de forma desorganizada, sem um padrão definido, mas que mesmo assim, foi possível identificar agrupamento de municípios com número elevado de veículos no entorno do Distrito Federal (Figura 5).

De forma geral apontamos os incentivos fiscais para vendas de veículos no país e como o aumento do número de veículos influencia no número de acidentes e geram congestionamentos. A partir de dados do Departamento Estadual de Trânsito de Goiás foi observado com as crianças que no ano de 2003 a frota era de 1.330.876 veículos, crescendo, no ano de 2013, para 3.169.088. Ao apresentar os dados revelou-se também os órgãos de governo, os perfis e atividades desenvolvidas. Na oportunidade dos dados quantitativos trabalhamos de forma básica a análise de porcentagem, como se calcula e quais os significados dessa forma de notação matemática.

Os mapas com representação de dados nos municípios goianos proporcionaram ainda uma aproximação com o conhecimento da forma do estado, o número de

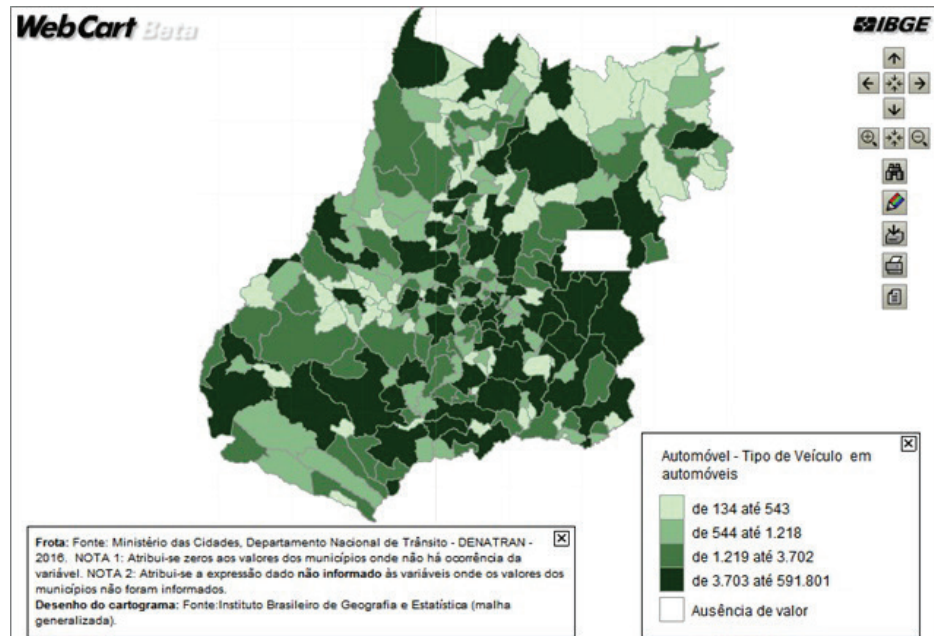


Figura 5. Distribuição da frota de veículos nos municípios goianos.

Ainda da abordagem do uso de tecnologia na produção de mapas realizou-se oficinas (Figura 6) que as crianças aprenderam a reconhecer a fonte de dados de arquivos vetoriais para cartografia e posterior representação em um Sistema de Informação Geográfica (SIG) de código livre, como mencionado, o Quantum GIS®. Nesse sentido, apresentamos o site do SIEG, a ferramentas mais importantes para acesso a dados espaciais em Goiás.

Destacamos a dificuldade de instalação e manuseio do QGIS na escola municipal, tendo em vista que o sistema operacional era Linux, impondo restrições de uso. Desse modo, realizou-se uma visita ao prédio da UFG e na oportunidade as crianças puderam executar de forma plena a elaboração de mapas temáticos na plataforma Windows®.

As crianças foram orientadas ao trabalho com dados do quantitativo de habitantes nos municípios goianos, o número de municípios, a localização do Distrito Federal e sua influência na atração de moradores de outros municípios e até outros estados. Observou-se que a elaboração de um mapa em um SIG é um trabalho técnico, contudo, compreendido pelas crianças que se “empolgam” com a possibilidade de criar um produto próprio. Apesar da necessidade de acompanhamento dos estudantes, os resultados foram formidáveis.



Figura 6. Oficina de cartografia no laboratório de informática da UFG.

Observou-se que todas as crianças que participaram da oficina concluíram as atividades, revelando que elaborar mapa é uma atividade adequada para a faixa etária dos participantes.

A produção dos mapas não ficou apenas no ato de construção dos mesmos. No processo de construção foram discutidos temas como a função do Estado na obtenção de dados demográficos, qual a finalidade de tais dados e se as crianças já foram inquiridas pelos recenseadores no país, análise da mobilidade humana dentro do estado, a formação de área de concentração da população, como exemplo a Região Metropolitana de Goiânia (RMG). O conhecimento dos estudantes foi incorporado às análises quando perguntados sobre as origens das mesmas e dos pais.

Assim, concordamos com o estudo apresentado pelo Instituto Mauro Borges [18], ao afirmar que uma das maneiras de “verificar empiricamente a dinâmica populacional foi fornecida pela informação censitária, que tornou possível captar a mobilidade das pessoas em um contexto regional”. O IMB [18] conclui afirmando que,

Entretanto, se os fluxos atuais, especialmente nos grandes centros urbanos/metropolitanos, estão fortemente relacionados à movimentação de pessoas em prol da produção e circulação de bens e serviços, é preciso ressaltar que os deslocamentos populacionais não possuem como exclusiva motivação o mercado de trabalho e/ou a educação formal.[18]

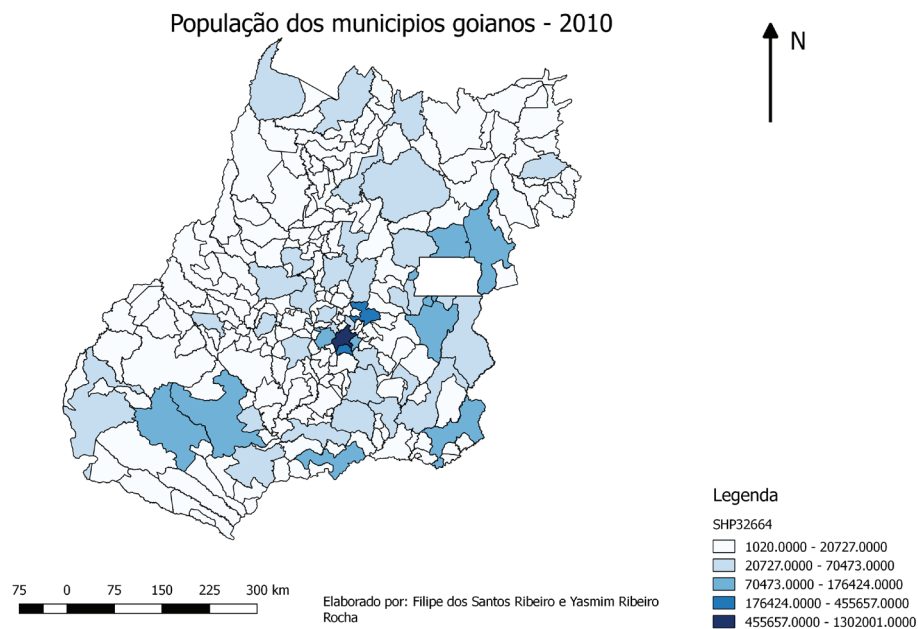


Figura 7. Mapa elaborado por estudantes no âmbito de uma oficina de cartografia.

Na oportunidade da visita a UFG, as crianças conheceram ainda as instalações dos laboratórios do curso de Geologia. No laboratório de Paleontologia puderam entrar em contato com o mundo dos “animais pré-históricos”, especialmente fósseis de peixes. A discussão foi ao nível da faixa etária, mas surpresas foram observadas devido ao interesse das crianças pelo assunto.

As atividades não se findaram, o projeto continua e nas próximas ações os incentivos serão canalizados para organização de um atlas para uso na sala de aula.

AGRADECIMENTOS

Aos professores Euza Medrado, Lilian Caetano e Marcos Santiago pelo apoio nas atividades de campo. Aos professores, Roberto Candeiro e Joana Sánchez, a estudante Musa Maria, pelo apoio nos laboratórios da Geologia.

Referências

- [1] FREIRE, B. F.; CARDOSO, T. C.; SANTOS, A.M. Reflexões iniciais sobre o conhecimento de cartografia de estudantes do ensino público estadual e federal/Aparecida de Goiânia. In: CONGRESSO DE PESQUISA, ENSINO E EXTENSÃO- CONPEEX, 13, Goiânia, 2016. **Resumos**. Goiás: Universidade Federal de Goiás, 2016. Disponível em: <http://eventos.ufg.br/SIEC/portal-proec/sites/site11383/site/artigos/17_extensao-cultura/17_extensao-cultura.pdf>. Acesso em: 13 mai. 2017.
- [2] LE SANN, J.G. p papel da cartografia temática nas pesquisas Ambientais. **Revista do Departamento de Geografia**, 16, 61- 69, 2005. Disponível em: <http://www.geografia.fflch.usp.br/publicacoes/RDG/RDG_16/Janine_Le_Sann.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2016.
- [3] HARLEY, J. B. A Nova História da Cartografia. **O Correio da Unesco**, São Paulo, n. 8, p.1-5, 1991.
- [4] SANTOS, A.M. **Cartografias dos povos e das terras indígenas em Rondônia**. 2014. 314 p. Tese (Doutor em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia. Departamento de Geografia. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.
- [5] PASSINI, E. Y. **Alfabetização cartográfica e o livro didático: uma análise crítica**. 1 ed. Belo Horizonte: Editora Lê, 1994.
- [6] CASTROGIOVANNI, A. C. **Ensino de geografia: Práticas e textualizações no cotidiano**. 2. ed. Porto Alegre: Mediação, 2000.
- [7] MARTINELLI, M. **Mapas da Geografia e Cartografia Temática**. 1. Ed. São Paulo: Contexto, 2003.
- [8] KATUTA, A. M. A linguagem cartográfica no ensino superior e básico. In: PONTUSCHKA, N. N.; OLIVEIRA, A. U. (Orgs). **Geografia em perspectiva**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004, p. 133-139.
- [9] CALLAI, H. C. Aprendendo a ler o mundo: a geografia nos anos iniciais do ensino fundamental. **Caderno Cedes**, Campinas, vol. 25, n. 66, p. 227-247, maio/ago. 2005.
- [10] PARAMETROS CURRICULARES NACIONAIS: Geografia. **Secretaria de Educação e Ensino Fundamental**. Brasília: MEC/SEF, 1998.
- [11] SIMIELLI, M. E. R. Cartografia no Ensino Fundamental e Médio. In: CARLOS,

A. F. A.; DAMIANI, A. L.; FONSECA, F.P.; ALVES, G. A.; OLIVA, J.T.; BARBOSA, J.L.; VESENTINE, J.W.; SIMIELLI, M.E.R.; ANDRADE, M.C. **A Geografia na sala de aula**. 8.ed. São Paulo: Contexto, 2009. cap. 10, p. 92-109.

- [12] RITCHER, D. **O mapa mental no ensino de Geografia**: concepções e propostas para o trabalho docente. 1. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- [13] SOUZA, M.M.O.; CARVALHO, G.O. **Extensão universitária: metodologias e experiências**. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2016.
- [14] SIEG. Sistema Estadual de Geoinformação de Goiás. Disponível em: <<http://www.sieg.go.gov.br/siegmapas/mapa.html>>. Acesso em: 27 de mai. 2017.
- [15] KOZEL, S. Mapas mentais – uma forma de linguagem: perspectivas metodológicas. In: KOZEL, S.; COSTA E SILVA, J.; GIL FILHO, S. F. (Orgs.). **Da Percepção e Cognição à representação**: Reconstruções teóricas da Geografia Cultural e Humanista. São Paulo: Terceira Margem, 2007. p.114-138.
- [16] RELPH, E. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar. In: MARRANDOLA JÚNIOR, HOLZER, W.; OLIVEIRA, L (Orgs.). **Qual o espaço do lugar?** Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012. cap. 2, p. 17-32.
- [17] TUAN, Yi-Fu. Espaço e lugar: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.
- [18] IMB. Instituto Mauro Borges. **Mobilidade pendular da população em Goiás**. Disponível em: <http://www.imb.go.gov.br/down/mobilidade_pendular_da_populacao_em_goias.pdf>. Acesso em: 23 mai. 2017.
- [19] IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **WebCartBeta**. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/webcart/>>. Acesso em: 28 mai. 2017.
- [20] IPEA. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Disponível em: <<http://www.ipeadata.gov.br/Default.aspx>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

ALEX MOTA DOS SANTOS *Dr. em Geografia, professor do Departamento de Engenharia de Transportes, Faculdade de Ciência e Tecnologia, Universidade Federal de Goiás, campus da cidade de Aparecida de Goiânia – e-mail: alex.geotecnologias@gmail.com*

GABRIEL VELOSO MATINELI *estudante do curso de Geologia, Faculdade de Ciência e Tecnologia, Universidade Federal de Goiás, campus da cidade de Aparecida de Goiânia – e-mail: gv_gfb@hotmail.com*

MATHEUS VILARINHO *estudante do curso de Geologia, Faculdade de Ciência e Tecnologia, Universidade Federal de Goiás, campus da cidade de Aparecida de Goiânia – e-mail: le.matheus1@gmail.com*

JANICE PRADO BARROS *pedagoga, professora lotada na Escola Municipal de Tempo Integral Vinovita Guimaraes da Silva – e-mail: janspanha71@gmail.com*

Charge Política, Revolução e Censura na Síria

Political Cartoon, Revolution and Censorship in Syria

RESUMO

O objetivo principal deste trabalho é discutir as relações e comunicações simbólicas entre artistas e sociedade na Síria antes e depois do início da guerra, em 2011. Passaremos a questão do papel do artista no questionamento do status quo durante a ditadura que se iniciou em 1970 com Háfíd Alasad e continuada durante os anos 2000 por seu filho Baššār Alasad. Durante este tempo, mesmo com a ameaça de um violento governo militar autoritário, floresceram muitas formas de expressão artística crítica ao regime, em diversos campos das artes; entre elas, a arte da charge política e dos quadrinhos foi um importante meio de expressão para tornar público o pensamento crítico censurado. Investigaremos a importância dos quadrinhos políticos de Alī Firzāt para a sociedade síria que vive sob a censura, e que deve atuar de maneira a parecer concordar com o regime.

Palavras-chave: Síria. Revolução. Guerra. Arte. Censura.

ABSTRACT

The main goal of this paper is discussing the relationship and symbolic communication between artists and society in Syria before and after the beginning of the war, in 2011. We aim to examine the question of the role of the artist in questioning the status quo along the dictatorship which has begun in 1970 with Háfíd Alasad and maintained in the years 2000 by his son Baššār Alasad. During this period of time, even under threat of a violent authoritarian military government, many forms of artistic expression critical to the regime bloomed in the many fields of arts. Among them, the political cartoons were important means of expression to make censored critical thinking public. We aim to investigate the importance of the political funnies of Alī Firzāt for the Syrian society which lives under censorship, and shall act as if they agreed with the regime.

Keywords: Syria. Revolution. War. Art. Censorship.

NASSER SAWAN

Universidade de Damasco.
Departamento de Sociologia,
Damasco, Síria.

RENATA PARP OLOV COSTA

Universidade de São Paulo.
Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas,
São Paulo/SP, Brasil.

INTRODUÇÃO

A Primavera Árabe chegou à Síria em 2011, após uma década de reformas que pioraram a qualidade de vida dos cidadãos. Inspirados pela queda de Bin 'Ali na Tunísia e pelas marchas do Cairo, que culminaram na derrubada do presidente Husnī Mubārak, muitos jovens sírios passaram a se mobilizar para ir às ruas como nunca havia acontecido na década anterior, quando a Síria era uma sociedade constringida pela censura de uma ditadura militar.

Nesse contexto de intenso desafio à ordem, muitos jovens puderam expressar suas questões contra o regime de maneira direta, através das manifestações e das novas possibilidades trazidas pela então recente introdução da internet na Síria. Suas expressões de dissenso, anteriormente reprimidas por quarenta anos de autoritarismo e pesada censura, passaram a ter seu lugar nas redes sociais, nas manifestações nas ruas e na expressão de artistas e intelectuais.

Neste artigo, pretendemos analisar a trajetória da arte e da contracultura durante os anos de ditadura até o fim da década de 2000, e como esta situação evoluiu após a revolução. Discutiremos a cisão e/ou fusão da geração mais antiga de opositores e os jovens manifestantes da Primavera Árabe de 2011, bem como a evolução da guerra, e junto com ela, a evolução das expressões artísticas, e da possibilidade de publicação e existência de material artístico que expressa livremente oposição ao regime sírio. O público alvo de nosso trabalho são todos os que se interessam pelas questões relacionadas à produção artística em tempos de guerra e o papel do artista na resistência pacífica. Objetivamos atingir os interessados na cultura árabe contemporânea, em suas formas artísticas de expressão, estudantes de relações internacionais, sociologia e antropologia.

O AUTORITARISMO NA SÍRIA NO SÉCULO XX E SUA RELAÇÃO COM AS ARTES

Desde 1963, a Síria é governada por um único partido, o Baat. O mesmo grupo de membros deste partido detém o poder desde a ascensão à presidência de Hāfid Alasad em 1970. Com sua morte, em 2000, seu filho Baššār Alasad o sucedeu, dando continuidade ao projeto de estado implementado por seu pai décadas antes: um estado autoritário, no qual apenas algumas famílias próximas ao poder têm acesso às oportunidades, enquanto o restante do país deve se submeter a leis injustas e à corrupção estatal, sustentada por um pesado aparato burocrático.

No início de seu governo, o presidente Hāfid Alasad buscou legitimar-se no poder, porém encontrou resistência em vários setores da sociedade, entre eles a Irmandade Muçulmana. Os confrontos entre o regime e a Irmandade acabaram por atingir seu clímax no início de 1982, na cidade de Hamā: o regime vasculhou cada bairro e cada rua, isolando diversas áreas, realizando massacres e detenções em massa, envolvendo não só os militantes islâmicos, mas também toda a população. A operação de arrasamento da cidade durou três dias e aproximadamente 40 mil pessoas foram mortas, além de muitas que foram presas, torturadas, executadas na prisão ou exiladas [1].

Este é um tema sensível na sociedade síria, pois muitos que testemunharam estes acontecimentos ainda estão vivos, e apesar de todos conhecerem este assunto, ele é evitado na comunicação oficial.

Após a tragédia de Hamã, o presidente Hâfid Alasad buscou melhorar sua imagem através de uma pesada propaganda estatal que o caracterizava como líder e promotor da modernização. Em 1985, em entrevista, gaba-se de ter inaugurado centros culturais, exposições de artes, financiado jovens artistas e estudantes de belas artes, e elogia o progresso do cinema sírio, vencedor de diversos prêmios internacionais. Estes artistas receberam recursos do governo para criar e publicar seus trabalhos e, ao mesmo tempo em que colaboraram com recursos materiais e simbólicos para a criação de um culto à pessoa do presidente, também foram responsáveis pela criação de uma contracultura que critica o regime de forma velada [1].

O desenvolvimento do entretenimento televisivo estava diretamente ligado à série de reformas de liberalização econômica que o regime sírio iniciou em 1986 e que culminou na Lei de Investimento número 10, em 1991. As aberturas do regime ao setor privado encorajaram os empreendedores a desenvolver programas de TV para entretenimento comercial. A televisão síria havia sido inicialmente devotada somente à transmissão dos ideais oficiais; ao final dos anos 1980 e início dos 1990, o acesso às antenas parabólicas trouxe ao público sírio novas possibilidades de entretenimento. Apesar de serem oficialmente proibidas, as parabólicas eram completamente toleradas, como também era o acesso a programas de *skits* satíricos para televisão que criticavam o *status quo* e eram massivamente assistidos pela população. As reformas econômicas não foram, contudo, acompanhada de uma abertura política; ao contrário, tinham o objetivo de criar uma elite leal ao presidente e ao partido. A censura às publicações artísticas continuou, ao mesmo tempo em que permaneceu uma aparência de liberdade de expressão e de concordância com o regime [2,3].

O presidente Hâfid Alasad era comumente referido no discurso oficial como “pai”, “combatente”, “primeiro professor”, “salvador do Líbano”, “líder eterno”, “cavaleiro galante”, aquele que, nas entrevistas, pronunciamentos e congressos do partido, tudo sabe sobre todos os assuntos e é conhecido internacionalmente por sua esperteza política. Todos os sírios conhecem o vocabulário laudatório à figura do antigo ditador; contudo, apesar de sua onipresença, ele não inspira os cidadãos a acreditarem no presidente. Porém, a falta de convicção interna é aceitável, desde que, em público, o cidadão demonstre estar de acordo com o regime. Os pôsteres de Alasad abundam nas casas comerciais e táxis, não porque seus donos desejam louvar a figura de Alasad, mas porque evitam assim problemas com o serviço secreto [3].

Ao mesmo tempo, artistas, poetas, roteiristas e professores universitários eram convocados a trabalhar neste aparato de publicidade estatal e estar sempre produzindo material para mantê-lo, de maneira que há enorme disparidade entre os slogans que eles produzem e as convicções políticas que despertam. Assim, o culto, ao invés de inspirar no público a santidade do líder, inspirava antes a paródia e a sátira. Muitos sírios reagem com distanciamento e atitudes irreverentes e existem muitas piadas e anedotas sobre o culto a Alasad.

Transgressões artísticas são o reduto da política, da dinâmica entre o exercício do poder do regime e as experiências das pessoas e reações a ele. Ao deslocar as representações idealizadas de dominação, os artistas produzem performances retóricas memoráveis, criando uma contracultura transgressiva que brinca com os parâmetros da filiação nacional. (...) O ponto não é que tais paródias ameacem gerar uma ação coletiva no momento, mas elas permitem que as pessoas reconheçam as circunstâncias compartilhadas de descrença. Ver os outros obedecendo na vida cotidiana faz cada um se sentir isolado em sua descrença e assim desamparado [3].

Muitos artistas chegam a desafá-lo, conseguindo publicar seus trabalhos e testando os limites da censura até mesmo em jornais estatais, a exemplo do cartunista Ali Firzât, cujas charges eram publicadas nos jornais oficiais *Tiṣrîn* e *Tawra*. A agudeza de suas charges e seu sucesso como cartunista evidenciam que sua opinião política era compartilhada por muitos sírios. Nascido em 1951, em Hamã, a cidade mártir, desde o início percebeu seu talento para a sátira e a ironia, que se tornou a sua maneira de evidenciar os problemas da sociedade que vive sob a tirania e as falhas políticas e morais. Através de seus desenhos acessíveis a todos, mesmo aos que não sabem ler, Firzât atinge diversas camadas da sociedade síria desde o início de seu trabalho como quadrinista e cartunista, nos anos 1970. Através do humor, Firzât consegue ao mesmo tempo fazer rir, e trazer a seu leitor a consciência da miséria humana e da alienação.

As charges de Firzât apresentadas a seguir foram produzidas durante os anos Hâfid Alasad. O sucesso destas charges é corroborado pela presença constante do cartunista na vida pública e artística síria. Quando foi demitido do jornal *Tawra*, nos anos 1970, a circulação caiu 35% até sua recontração no mês seguinte [3]. Sua linguagem é simples e traz críticas que falam, em uma linguagem universal, das questões vividas pelas pessoas que vivem em uma ditadura. As figuras de 1 a 4 foram publicadas em jornais oficiais sírios, apesar de serem evidentemente críticas aos métodos do governo e ao autoritarismo. A figura 5, por sua vez, foi censurada, embora não tenha nenhuma indicação de crítica direcionada para alguma pessoa em específico.

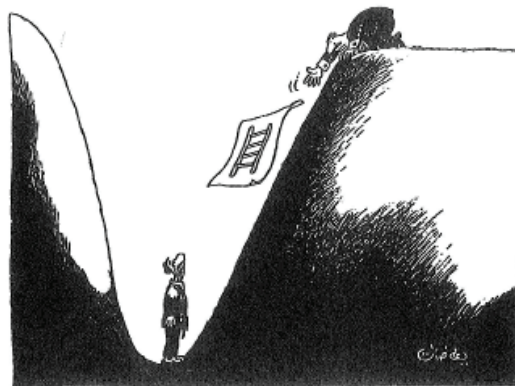


Figura 1

A figura 1 elabora a relação entre a retórica e a prática. O desenho mostra um homem vestido com um terno que evoca uma relação daquele que o veste, ao mesmo tempo, com os poderes civis e militares.

Ele joga um papel com um desenho de uma escada para o homem na parte de baixo. Firzât critica aqui, além das relações sociais estratificadas e da desigualdade, também o fingimento em querer erradicá-las: não existe uma vontade de mudança, mas é preciso agir como se essa vontade existisse, através da representação da ajuda, mas não a ajuda verdadeira.

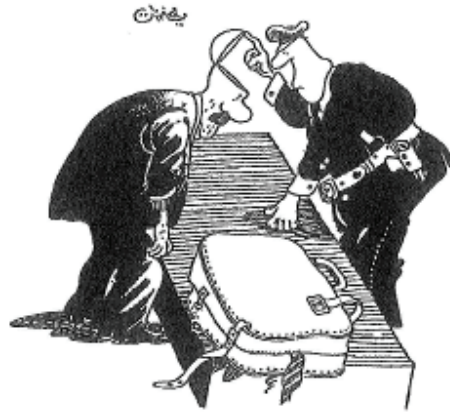


Figura 2

A figura 2 mostra um oficial de aeroporto fiscalizando a mente de um cidadão que chega ao país, e não sua mala. A inspeção psicológica não deixa espaço para que o cidadão se defenda e seus próprios pensamentos podem ser razão para a repressão. Esta faz parte de uma série de outras charges que evocam a mesma ideia de estado policial e controlador, que pune o cidadão pela liberdade de pensamento e pela expressão de ideias contrárias ao regime. Apesar de ser explicitamente crítica, a charge foi aprovada para publicação.



Figura 3



Figura 4

As figuras 3 e 4 mostram dois aspectos diferentes do pensamento padronizado consoante com as práticas do regime. A figura 3 indica como o estado constringe o indivíduo à conformidade, mostrando todos os personagens com caixas em suas cabeças, e o único que não está com uma caixa está sendo levado preso por um homem uniformizado e também padronizado. A figura 4 mostra a mesma crítica em relação às relações comerciais e ao capitalismo, mostrando todos os personagens com cabeças de código de barras. A figura 3, apesar de também muito explícita em sua crítica ao estado policial, conseguiu contornar a censura e ser publicada.



Figura 5

Na figura 5, uma cabeça de general, vista por trás, tem uma alavanca de liga-desliga, que é manipulada por uma mão de outra pessoa. Para ela, há muitas interpretações: Al'asad pode ser a mão que manipula o general; ou pode ser o próprio general, comandado por uma mão que simboliza as forças externas, uma mão sem um corpo e descontextualizada. Esta charge tem significado muito explícito e por isso sua publicação foi vetada pela censura.

ASCENSÃO DE BAŠŠAR AL'ASAD E A PROMESSA DE MUDANÇA

Com a morte de Al'asad em 2000, e posterior ascensão de seu filho Baššar Al'asad à presidência, criou-se entre os círculos de oposição política uma esperança de abertura política. Na prática, porém, o novo presidente foi eleito após um referendo nacional no qual ele era o único candidato, e obteve 97,2% dos votos. Uma vez no poder, Baššar iniciou seu mandato presidencial com um discurso que afirmava uma nova era de modernização para a Síria, falando sobre “democracia com responsabilidade” e “elaboração de críticas construtivas”, além de deixar entrever que o pensamento criativo era necessário para o progresso e modernização do país [1]. Assim, muitos membros da oposição tiveram a impressão de que o novo presidente seria mais aberto a críticas do que o seu pai.

Sua subida ao poder criou um ambiente no qual a oposição ao regime percebeu a oportunidade de ampliar seu campo de ação. Muitos grupos, como islamistas, curdos e outras minorias sub-representadas, grupos de direitos humanos, políticos independentes e outros, desejavam organizar uma oposição ao regime pela via democrática, e a primeira década do século XXI testemunhou um despertar da atividade oposicionista por parte de intelectuais, artistas, ativistas de direitos humanos e profissionais independentes, que começaram a promover o conceito de sociedade civil e criar um ambiente propício para a reforma política. Essa sequência de reuniões e articulações gerou um primeiro documento, publicado em 20 de setembro de 2000 no jornal pan-árabe Al'ayāt de Londres, denominado “Manifesto dos 99”, assinado por 99 intelectuais e artistas sírios. Alguns dentre eles são internacionalmente conhecidos, como o poeta 'Adunīs, já traduzido para o português brasileiro, e os cineastas 'Usāma Muḥammad, 'Umar 'Amīrālāy e 'Abd Allaṭīf 'Abd Alḥamīd, os quais receberam muitos prêmios internacionais nas décadas anteriores a 2000 justamente por terem criticado o regime em seus filmes, e cujas produções foram exibidas mundialmente, inclusive no Brasil [1]. Este documento atraiu a atenção da mídia árabe e internacional como um primeiro sinal de liberdade na Síria. O presidente corroborou esta impressão de liberdade com a liberação de 600 presos políticos e o fechamento da prisão de Almazzah, além de suspender o banimento das antenas parabólicas [1].

Esses eventos estimularam o crescimento dos movimentos sociais especialmente entre intelectuais, parlamentares independentes, empresários, acadêmicos e artistas. Diversos fóruns para a discussão da formação de uma sociedade civil participativa começaram a surgir. A reunião desses movimentos resultou na publicação do Manifesto dos Mil, que fazia uma análise crítica da ação do partido Ba'at e das reformas

estabelecidas por Al'asad pai em 1970. Mais detalhado que a Declaração dos 99, o manifesto despertou a indignação da elite, que passaram a atacar a oposição em comunicados oficiais e nos jornais. Esta, por sua vez, sentiu-se estimulada a realizar mais reuniões e discussões, e em breve o debate político não estava restrito apenas aos intelectuais e aos jornais, mas parecia envolver toda a sociedade. Os ativistas desse movimento, conhecido como Primavera de Damasco, sentiram-se encorajados pelo que parecia ser uma base social real [4].

Evidentemente, as críticas dos ativistas mostravam-se muito além das intenções de reforma do regime. Começou em 2001 a repressão aos movimentos sociais, que ficou conhecida como Inverno de Damasco. Primeiramente, buscou desacreditar a oposição, denunciando sua “parceria com agentes externos”. No fim daquele ano, os líderes de sociedades civis mais evidenciados haviam sido presos e quase todos os fóruns de discussão haviam sido ilegalizados [1]. Firzât havia conseguido uma licença em 2000 para a publicação do jornal satírico *Addūmarī* (“Os vagabundos”), que deve seu nome a uma sátira de um discurso de Al'asad pai, no qual este último declarava que os artistas opositores eram “todos uns vagabundos”. Alguns números deste jornal foram publicados, mas devido à onda de repressão que se seguiu, a licença de publicação foi retirada pelo regime em 2003 e o jornal proibido. Percebe-se, assim, que havia evidente impulso e interesse dessa sociedade para revitalizar sua vida política; contudo, o regime desejava liberalizar a economia sem abrir espaços para alternativas políticas à sua autoridade.

A crítica pública ao regime, que emergiu a partir dos anos 2000, foi uma experiência nova tanto para o governo quanto para a sociedade, pois pela primeira vez desde o fim dos anos 1970 os indivíduos podiam tornar públicas suas visões críticas do regime autoritário – e eventualmente sofrer as consequências. Em 2001, iniciou-se uma rodada de prisões que acabou por desmobilizar muitos dos movimentos sociais, e estas não tiveram quase nenhuma visibilidade na comunidade internacional devido ao fato de que a atenção do mundo estava sobre os ataques ao World Trade Center, o que tornou a neutralização desses movimentos mais fácil para as autoridades sírias.

Ao mesmo tempo, o presidente Baššār Al'asad trabalhou ativamente na promoção de sua imagem como modernizador da economia e da sociedade, lançando mão de produções artísticas sofisticadas para tanto. Um exemplo desse tipo de promoção eram as festas públicas conhecidas como *haflāt* (“festivais”), nas quais havia distribuição de comida, bebida e apresentações artísticas. Uma dessas festas, conhecida por *Karnavāl Minhībbak* (“Festival Nós Te Amamos”), promoveu em 2007 o desfile de uma dúzia de carros alegóricos em procissão pelas ruas de Damasco, os quais apresentavam as muitas civilizações sírias, desde as primordiais até as modernas, com um corpo de baile que dançava a música tocada por instrumentos característicos de cada civilização. Baššār Al'asad já não se utilizava da imagem patriótica e dos entediados desfiles militares de que se valeu seu pai, mas de uma imagem de excelência, dos melhores artistas, dançarinos e figurinistas. Vemos assim que ele queria se dissociar da imagem de seu pai, sem abrir mão do aparato autoritário que o cercava [1]

A ARTE NA SÍRIA REVOLUCIONÁRIA

O mês de março de 2011 trouxe as manifestações e, com elas, as respostas agressivas do regime. A mais famosa delas, e reputada como o início da revolução na Síria, foi o episódio ocorrido na cidade de Dar'ã, quando o regime puniu com tortura algumas crianças que grafitaram palavras de ordem nos muros de uma escola. Os moradores da cidade, indignados, realizaram uma manifestação em repúdio ao ato – nesta manifestação quatro pessoas morreram. Os funerais se tornavam novas manifestações, também duramente reprimidas pelo regime. A cada sexta-feira, as manifestações se multiplicavam, como se multiplicavam os mortos, devido às ações do regime, que estava preparado para alvejar pessoas desarmadas que ousassem sair às ruas [1].

Ao início do mês de abril, ocorreu o episódio que marcou definitivamente o início da guerra. O exército entrou na cidade de Dar'ã com oito tanques, cortou a eletricidade, os telefones fixos e móveis, destruíram as estações de bombeamento de água e instalou 75 mil soldados em posições estratégicas, para vasculhar as casas e deter os jovens entre 15 e 40 anos e todos que se recusaram a permitir *snipers* em seus telhados. Bairros inteiros foram desocupados, onde havia soldados que atiravam em tudo que se movesse, e os corpos se decompuseram na rua, pois não havia quem ousasse desafiar o cerco para recolher e enterrar os corpos [5].

Este episódio marcou o início da escalada da violência na Síria. As manifestações pacíficas continuaram acontecendo, e a oposição ao regime continuou se articulando na sociedade civil. Outras ações militares passaram a acontecer em outras cidades revoltosas como Bāniyās, Ḥumṣ e Jisr Aššugūr. Os primeiros protestos expressavam demandas locais, mas com a violência na resposta do regime, essas demandas passaram a ser nacionais. Os ativistas passaram a se organizar em comissões de coordenação local para planejar as manifestações, atos de desobediência civil e composição de hinos, *slogans* e filmes para a mobilização, além de procurar manter hospitais clandestinos para ajudar as vítimas da repressão. Além disso, a intensa atividade de compartilhamento de vídeos de manifestações – que demonstram a perda do controle do regime sobre o espaço público – contribuía para estimular as ações coletivas. O grupo Creative Syrian Revolution, por exemplo, veiculou imagens de uma imensa manifestação em Ḥamā, acompanhadas de uma canção de 'Ibrāhīm Alqāšūš, o qual foi degolado e seu corpo jogado no rio Orontes [1]. O próprio Firzāt, em 25 de agosto de 2011, após veicular uma charge satirizando o presidente, sofreu um sequestro relâmpago e foi barbaramente espancado por homens encapuzados, que concentraram o ataque em suas mãos e quebraram seus dedos. Foi abandonado na estrada para o aeroporto de Damasco, onde foi encontrado por passantes e levado ao hospital [1].

A piora no estado político da Síria veio, indubitavelmente, por meio da exagerada reação do regime às manifestações. Esta reação, antes de amedrontar os cidadãos, tornava-os mais indignados com a violência e mais dispostos a desafiar os toques de recolher, saindo às ruas para ocupações e manifestações. No início de 2012, já é possível falar em rebelião armada e na infiltração de grupos terroristas de fora da Síria. Porém, antes disso, em 2011, após o cerco de Dar'ã, a atividade cultural e artística com objetivo de promover os ideais da rua revolucionária expandiu-se e fortaleceu-se. Embora a

publicação dentro da Síria ainda fosse problemática, percebe-se, no trabalho dos artistas, o aumento de referências explícitas à violência exercida pela ditadura. O livro *Sūriyyā tataḥaddat* (“A Síria fala”, de 2014) é um exemplo do florescimento da arte e da literatura síria durante os primeiros meses da revolução. Publicado pela editora Dār Assāqī em Beirute, ele apresenta novos artistas, pintores, fotógrafos e cineastas, bem como veicula trabalhos de intelectuais opositoristas já em atividade antes da década de 2000, como a escritora Samar Yazbek [5], o já mencionado cartunista Firzāt e o cineasta 'Usāma Muḥammad. O livro reflete a arte da resistência, documentando a literatura, os poemas, as canções e os desenhos, e os cartazes e fotografias políticas do movimento artístico e social no ano de 2011. As páginas do livro proporcionam ao leitor muitas referências literárias e visuais deste período, que embora evoquem a memória das décadas de 1980 e 1990, permanecem no contexto da revolução porque foram publicadas pela primeira vez, trazendo para a revolução atual uma carga simbólica de medo, ansiedade, morte, destruição, violência e alienação.

Os textos e imagens de *Sūriyyā tataḥaddat* apresentam novas abordagens nas relações entre a revolução da elite e a revolução das ruas. Os editores, por sua vez, indicam que a atividade cultural e artística na Síria foi por longo tempo associada exclusivamente à elite e desvinculada das preocupações dos cidadãos comuns. Ao contrário, a revolução síria de 2011 pôde juntar os discursos de muitos anos de opressão, vividos em silêncio, os quais acabaram por trazer uma miríade de produções e manifestações artísticas e culturais após março de 2011. A maioria dos textos filia-se a um discurso predominante entre os intelectuais opositoristas desde os anos pré-revolucionários. Entre as crises que emergiram, uma das que mais está evidente é a questão da perda da identidade síria. Como exemplo, temos o texto de Samar Yazbek *Bawwāb 'Ard Al'adam* (“Portões da Terra do Nada”). O texto é importante por sua nova linguagem, e pela narração da experiência importante vivida pela autora na cidade de Sarāqib, na província de 'Idlib, coletando suas histórias a partir das memórias dos jovens revolucionários, visitando suas casas e redescobrimdo suas identidades, bem como a geografia de um país devastado pela guerra. Através de sua narrativa, Yazbek expressa um sentimento de divisão vivido por muitos sírios, na dolorosa ignorância das identidades dos outros [6].

Uma das características mais evidentes das produções artísticas pós-2011 é sua habilidade em expressar de forma aberta o que antes era expresso de forma velada, para não comprometer o artista. A exibição das marcas de tomada de poder pelo povo no espaço público, seja ele virtual ou físico, definitivamente atua como um estímulo para aquele que tem medo de expressar a crítica. O livro documenta as primeiras imagens e vídeos que acompanharam o início da revolução na Síria em 2011, acompanhada pelas vozes dos manifestantes, cantando *slogans* de liberdade, dançando *dabka* e preenchendo as paredes das cidades sírias de pôsteres e grafites e pichações, antes praticamente inexistentes, o que denota uma intensa vontade de expressão e de liberdade. Tal publicação só pôde chegar à existência graças a um esforço conjunto internacional dos artistas independentes, da editora e do Prince Claus Fund for Culture and Development, sendo até hoje proibida na Síria e muitos de seus artistas impedidos de viver em seu próprio país

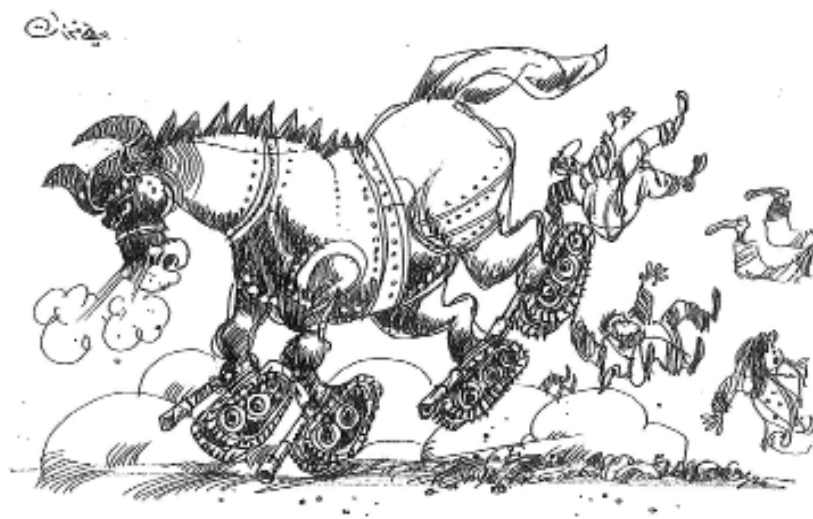


Figura 6

A figura 6 refere-se, de maneira explícita, à violência do regime durante as manifestações em 2011, em uma clara menção ao cerco de Dar'á. Nela, um cavalo, cujas patas são tanques militares, pisoteia as pessoas indefesas sem diferenciá-las. Percebemos uma tendência de Firzât em deixar bem evidente qual é o objeto de sua crítica, o que torna esta peça diferente das outras dos anos 1990, que criticam a violência de forma mais velada. Firzât acredita que seus desenhos e charges tiveram um papel importante na revolução síria de 2011, devido aos anos de incessantes publicações acumuladas de charges políticas críticas.

É impossível negar que, com sua ousadia, franqueza e clareza de visão, seus desenhos abalaram as bases do regime do presidente sírio Bashar al-Assad. A revolução, por sua vez, também o alimentou com influências artísticas, uma vez que ele estava presente em muitas manifestações e que se manteve junto aos opositores durante sua luta, criticando não só o presidente, mas também a máfia empresarial que o sustenta no poder. Assim, não se surpreendeu quando os jovens revolucionários ergueram cartazes com suas charges durante as manifestações, o que terminou por ocasionar o episódio de sua agressão. Ele crê que influenciou a juventude, mas não diretamente. Ele considera que tanto a arte como a revolução já eram valores compartilhados dentre os sírios, e que seus desenhos trouxeram a comunicação entre esses valores [6].

CONCLUSÃO

Neste artigo, buscamos traçar um panorama da trajetória da arte e da contracultura na Síria em paralelo com os acontecimentos históricos antes e após a revolução de 2011. Procuramos estabelecer como as relações entre os novos e velhos atores opositores ao regime, e demonstrar que, como a guerra, as expressões artísticas também

evoluíram, e puderam atingir públicos variados dentro e fora da Síria.

Procuramos analisar, através das produções de 'Alī Firzāt, como a publicação de peças de contracultura produzidas de maneira a criticar abertamente o regime alimenta a continuidade da revolução e da expressão do pensamento crítico. Como se fosse um renascimento da humanidade perdida após tantos anos de injustiça, repressão e corrupção, a expressão artística síria que evidencia essa injustiça continua e permanece mesmo em um cenário dominado por uma guerra sem previsão de término. Sua simples existência é o que encoraja os artistas e intelectuais a continuar produzindo suas obras para manter a cultura e a arte em um ambiente devastado pela violência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] COSTA, R. P. **Uma história da Síria do século XXI para além do sectarismo religioso**. 2016. 135p. Dissertação (Mestre em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- [2] HADDAD, B. **Business networks in Syria**. Stanford: Stanford University Press, 2012.
- [3] WEDEEN, L. **Ambiguities of domination: politics, rhetoric and symbols in contemporary Syria**. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- [4] ZIADEH, R. **Power and Policy in Syria: Intelligence Services, Foreign relations and Democracy in the Modern Middle East**. Londres e Nova Iorque: I.B. Tauris & Co. Ltd., 2013.
- [5] YAZBEK, S. **A woman in the crossfire: diaries of the Syrian revolution**. Londres, Haus Publishing, 2012.
- [6] 'AMRĪN, Z.; HĀLĀSĀ, M.; MAḤFŪD, N. **Sūriyyā tataḥaddat. Attaqāfa wa alfan min 'ajl alhurriyya**. Beirute: Dār Assāqī, 2014.

NASSER SAWAN bacharel em Sociologia pela Universidade de Damasco, Síria, e em Língua Árabe e Estudos Islâmicos pela Universidade Islâmica Omdurman em Damasco, Síria.

RENATA PARPOLOV COSTA doutoranda do Programa de Estudos Judaicos e Árabes da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil – e-mail: renata.parpolov.costa@usp.br

Instruções para o Preparo e Encaminhamento dos Trabalhos

Instructions for Preparing and Forwarding of Papers

A *Revista de Cultura e Extensão USP*, publicação semestral da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, tem o objetivo de abrir espaço para pesquisadores e coordenadores de projetos de extensão desenvolvidos junto à comunidade discorrerem sobre seu trabalho nessa área, em uma linguagem acessível ao público.

Os trabalhos devem ser apresentados em língua portuguesa, devendo ser originais e inéditos, o que significa que não devem ter sido anteriormente publicados nem enviados simultaneamente para outra revista.

Os trabalhos submetidos à publicação somente poderão ser enviados em arquivo eletrônico, com formato .doc, para o e-mail revistacultext@usp.br, e não em papel. Deverá ser enviado o documento original, devidamente assinado, e também uma cópia, por e-mail, do *Termo de Concordância e Cessão de Direitos de Reprodução*, disponível para download no site prceu.usp.br/revista.

A Revista não se vê obrigada a publicar todos os trabalhos submetidos. Os artigos recebidos serão avaliados pelo Comitê Editorial e por parecerista e receberão resposta quanto a sua aceitação ou não.

Após a primeira avaliação, caso sejam requisitadas alterações e correções por parte dos autores, esses terão um prazo de 30 (trinta) dias para o reenvio do artigo. Caso não atendam ao prazo, o trabalho será desqualificado.

Fica previamente informado que os trabalhos submetidos que não receberem parecer em um prazo de cinco meses – seja por motivo de avaliação negativa ou pelo não cumprimento das instruções e normas de preparação para submissão de trabalhos por parte dos autores, conforme listadas a seguir – serão desqualificados e removidos de nossos arquivos.

PREPARAÇÃO

Os trabalhos devem ter, no mínimo, 10 e, no máximo, 15 páginas, incluindo as referências bibliográficas. O trabalho deve ser enviado digitado em espaçamento 1,5, utilizando fonte Times New Roman 12 e formato A4, com 2,5 cm nas margens superior e inferior e 2,0 cm nas margens direita e esquerda, enumerando-se todas as páginas.

Os artigos deverão ser divididos, sempre que possível, em seções com cabeçalho, na seguinte ordem:

TÍTULO DO TRABALHO

Deve ser breve e indicativo da finalidade do trabalho. O título deverá ser apresentado em português e em inglês.

AUTOR (ES)

Por extenso, indicando a titulação e a(s) instituição (ões) à(s) qual(ais) pertence(m). O autor para correspondência deve ser indicado com asterisco, fornecendo endereço completo, incluindo o eletrônico.

RESUMO EM PORTUGUÊS

Deve apresentar, de maneira resumida, o conteúdo, a metodologia, os resultados e as conclusões do trabalho, não excedendo a 200 palavras.

PALAVRAS-CHAVE

Observar o mínimo de 3 (três) e o máximo de 5 (cinco). As palavras-chave em inglês (*keywords*) devem acompanhar as em português.

RESUMO EM INGLÊS

Deve conter o título do trabalho e acompanhar o conteúdo do resumo em português.

INTRODUÇÃO

Deve estabelecer com clareza o objetivo do trabalho e trazer informações sobre as origens do projeto e público-alvo. Extensas revisões de literatura devem ser substituídas

por referências aos trabalhos bibliográficos mais recentes, nas quais tais revisões tenham sido apresentadas.

MATERIAIS E MÉTODOS

A descrição dos métodos usados deve ser breve, porém suficientemente clara para possibilitar a perfeita compreensão e repetição do trabalho. Estudos em humanos devem fazer referência à aprovação do Comitê de Ética correspondente.

RESULTADOS

Deve trazer informações sobre os impactos do projeto na comunidade e ainda sobre os benefícios alcançados para o ensino e a pesquisa. Deverão ser acompanhados de tabelas e material ilustrativo adequado.

DISCUSSÃO

Deve ser restrita ao significado dos dados e resultados alcançados.

CONCLUSÕES

Quando pertinentes, devem ser fundamentadas no texto.

REFERÊNCIAS

A exatidão das referências é de responsabilidade dos autores. Elas devem ser organizadas de acordo com as instruções da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) NBR 6023 e ordenadas alfabeticamente no fim do artigo, incluindo os nomes de todos os autores.

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos e outras formas de reconhecimento devem ser mencionados após a lista de referências.

CITAÇÕES NO TEXTO

As citações bibliográficas inseridas no texto devem ser indicadas por numerais

arábicos entre colchetes. Quando for necessário mencionar o(s) nome(s) do(s) autor(es) no texto, a seguinte deverá ser obedecida:

- » Até 3 (três) autores: citam-se os sobrenomes dos autores;
- » Mais que 3 (três) autores, cita-se o sobrenome do primeiro autor, seguido da expressão latina *et al.*;
- » Caso o nome do autor não seja conhecido, a entrada é feita pelo título.

CITAÇÕES NA LISTA DE REFERÊNCIAS

A literatura citada no texto deverá ser listada em ordem alfabética e numerada de forma sequencial, usando numerais arábicos entre colchetes. A lista de referências deve seguir os padrões mínimos estabelecidos pela ABNT NBR 6023, de agosto de 2002, resumidos a seguir:

Livro no todo

Autor(es), título em negrito, edição, local, editora e ano de publicação.

- » Exemplo: BACCAN, N.; ALEIXO, L. M.; STEIN, E.; GODINHO, O. E. S. **Introdução à semimicroanálise qualitativa**. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

Livro em parte

Autor(es) e título da parte, acompanhados da expressão *In*, da referência completa do livro, do capítulo e da paginação.

- » Exemplo: SGARBIERI, V. C. Composição e valor nutritivo do feijão *Phaseolus vulgaris* L. *In*: BULISANI, E. A. (Ed.). **Feijão: fatores de produção e qualidade**. Campinas: Fundação Cargill, 1987. cap. 5, p. 257-326.

Artigo em publicação periódica

Autor(es) e título da parte, título da publicação em negrito, local (quando possível), volume, fascículo, paginação, data de publicação.

- » Exemplo: KINTER, P. K.; van BUREN, J. P. Carbohydrate interference and its correction in pectin analysis using the m-hydroxydiphenyl method. **Journal Food Science**, v. 47, n. 3, p. 756-764, 1982.

Artigo apresentado em evento

Autor(es), título da parte, seguido da expressão *In*., título do evento, numeração do

evento (se houver), local (cidade) e ano de realização, título da publicação em negrito, local, editora, data de publicação e paginação.

- » Exemplo: BRAGA, A. L.; ZENI, G.; MARTINS, T. L.; STEFANI, H. A. Síntese de calcogenoeninos. *In*: REUNIÃO ANUAL DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE QUÍMICA, 18, Caxambu, 1995. **Resumos**. São Paulo: Sociedade Brasileira de Química, 1995. res. QO-056.

Dissertação, tese e monografia

Autor, título em negrito, ano da defesa, número de páginas, descrição do trabalho acadêmico, grau e área de conhecimento, a vinculação acadêmica, local e ano de aprovação.

- » Exemplo: CAMPOS, A. C. **Efeito do uso combinado de ácido láctico com diferentes proporções de fermento láctico mesófilo no rendimento, proteólise, qualidade microbiológica e propriedades mecânicas do queijo minas frescal**. 2000. 80p. Dissertação (Mestre em Tecnologia de Alimentos) – Faculdade de Engenharia de Alimentos, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

Trabalho em meio eletrônico

As referências devem obedecer aos padrões indicados, acrescidas das informações relativas à descrição física do meio eletrônico (disquete, CD-ROM, on-line etc.), de sua localização (em caso de páginas eletrônicas) e data de acesso.

- » Exemplo: SÃO PAULO (Estado). Secretaria do Meio Ambiente. Tratados e organizações ambientais em matéria de meio ambiente. *In*: **Entendendo o meio ambiente**. São Paulo: SMA, 1999. p. 7-14. Disponível em: <<http://www.bdt.org.br/sma/entendendo/atual.htm>>. Acesso em: 8 mar. 1999.

Legislação

Jurisdição e órgão judiciário competente, título, numeração, data e dados da publicação.

- » Exemplo: BRASIL. Portaria nº. 451, de 19 de setembro de 1997. Regulamento Técnico Princípios Gerais para o Estabelecimento de Critérios e Padrões Microbiológicos para Alimentos. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 22 set. 1997, Seção 1, n. 182, p. 21005-21011.

GRÁFICOS, IMAGENS E TABELAS

As tabelas deverão ser numeradas com algarismos arábicos, sempre providos de título

claro e conciso. As tabelas deverão ser criadas no próprio arquivo *.doc* ou ser enviadas separadamente, por e-mail, em arquivo *.xls*.

Os gráficos deverão ser numerados com algarismos arábicos, sempre providos de título claro e conciso.

Se no trabalho houver a inclusão de imagem(s), esta(s) deverá(ão) ser enviada(s) em arquivo separadamente, com formato *.jpg* e com resolução de, no mínimo, 400 dpis, ou um megabyte (1MB) de tamanho.

OS ARTIGOS DEVEM SER ENVIADOS EM ARQUIVO ELETRÔNICO PARA O E-MAIL:

revistacultext@usp.br

TERMO DE CONCORDÂNCIA E CESSÃO DE DIREITOS DE REPRODUÇÃO (disponível para download no site prceu.usp.br/revista)

O(s) abaixo assinado(s) _____, autor(es) do artigo intitulado _____, declaram tê-lo lido e, aprovando-o na sua totalidade, concordam em submetê-lo à Revista Cultura e Extensão USP para avaliação e possível publicação como resultado original. Esta declaração implica que o artigo, independente do idioma, não foi submetido a outros periódicos ou revistas com a mesma finalidade.

Declaro(amos) que aceito(amos) ceder os direitos de reprodução gráfica para a Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo (PRCEU-USP), no caso do artigo com o título descrito acima, ou com o título que posteriormente venha a ser adotado para atender às sugestões de editores e revisores, seja publicado pela *Revista de Cultura e Extensão USP* ou quaisquer periódicos e meios de comunicação e divulgação da PRCEU-USP. Em adição (necessário se existir mais que um autor), concordamos em nomear _____ como o autor a quem toda a correspondência e separatas deverão ser enviadas.

Cidade:

Endereço:

Data:

Nome(s) e assinatura(s):

Título *Revista de Cultura e Extensão USP*
Revisão de texto Fernanda Naomi Kumagai
Projeto gráfico Ricardo Assis – Negrito Produção Editorial
Produção editorial Fernanda Naomi Kumagai
Editoração eletrônica André Akamine

Formato 205 x 265 mm
Fontes Avenir e Arno Pro
Papel do miolo Couché fosco 95 g/m²
Papel da capa Couché brilhante 230 g/m²
Número de páginas 116
CTP, impressão e acabamento Gráfica CS Eireli – EPP.

"ARTE E SOCIEDADE"» AFINAL, O QUE É ARTE?» REFLEXÕES PRIMÁRIAS SOBRE A ARTE E SOCIEDADE»
PERFORMANCES URBANAS: FORMAS ARTÍSTICAS E INTERVENÇÕES URBANAS» ATELIÊ DE DESENHO DE LIVRE-
EXPRESSÃO COM CRIANÇAS ACOLHIDAS: REFLEXÕES A PARTIR DA FENOMENOLOGIAS DA VIDA» O SIGNIFICADO
DA ARTE NAS ESTAÇÕES DE METRÔ DE SÃO PAULO» "A UNIVERSIDADE VAI À ESCOLA":RELATOS DE UMA
EXPERIENCIA DE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA EM CARTOGRAFIA» CHARGE POLÍTICA, REVOLUÇÃO E CENSURA
NA SÍRIA.