

PLANOS UTÓPICOS

concretude e subjetividade da cidade

Organizadoras: Havane Melo e Nivalda Assunção



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais

PLANOS UTÓPICOS

concretude e subjetividade da cidade

Organizadoras: Havane Melo e Nivalda Assunção

Brasília-DF
Editora Universidade de Brasília
2024

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais

PLANOS UTÓPICOS

concretude e subjetividade da cidade

Adriana Araujo
Ana Lúcia Canetti
Anésio Azevedo
Capra Maia
Havane Melo
Karine de Lima
Léo Tavares
Nivalda Assunção
Paulo Vega Jr.
Priscilla Rampin

Brasília-DF
Editora Universidade de Brasília
2024

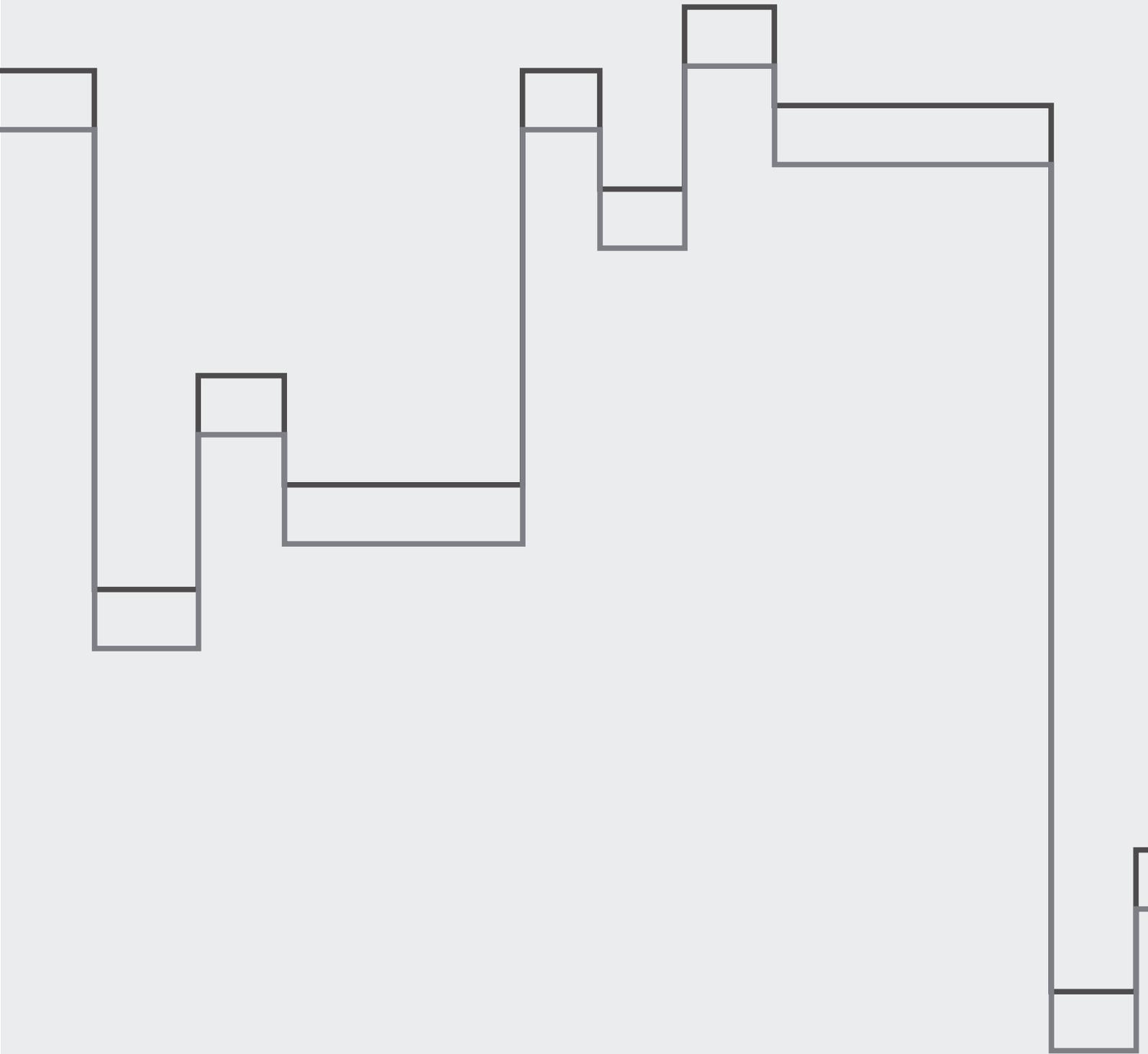
SUMÁRIO

Apresentação

GEPPA	7
Texto curatorial	9
MUnA	11

Exposição Planos Utópicos

Capítulo 1 Do cruzamento à encruzilhada, de Adriana Araujo.....	14
Capítulo 2 Colher e transformar os restos: poéticas das cinzas em terras queimadas na capital do Brasil, de Ana Lúcia Canetti	28
Capítulo 3 espaços inquietos, de Anésio Azevedo Costa Neto (stellatum_)	39
Capítulo 4 Processos escultóricos orientados para a (des)semelhança: o modular manual de cinza sobre cinza, de Capra Maia	46
Capítulo 5 A ponte entre verdade e ficção percorrida pela captura da imagem nas obras <i>Estranhas diversões e Memórias, sombras e cicatrizes</i> , de Havane Melo	54
Capítulo 6 <i>Sobre ser céu</i> , de Karine de Lima	68
Capítulo 7 Brasília utópica, verbovisual, imaginária: cotidiano e paisagem urbana na colagem contemporânea, de Léo Tavares	77
Capítulo 8 O insólito dos planos utópicos: desvios como retratos de uma cidade, de Nivalda Assunção	86
Capítulo 9 Linhas de desejo, de Paulo Vega Jr.	95
Capítulo 10 Notas sobre a melancolia, de Priscila Rampin	101
Biografias	114
Agradecimentos	119
Ficha técnica	120



APRESENTAÇÃO

O GEPPA/CNPq – Grupo de Estudos, Pesquisas e Práticas Artísticas, dedicado a abordagens práticas e teóricas em diversas linguagens artísticas, amplia o estudo da arte contemporânea, explorando o espaço em suas múltiplas dimensões, conectando-o ao corpo, natureza, cidade e linguagem. Composto por pesquisadores, professores da Universidade de Brasília (UnB); Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB); da Universidade Federal de Uberlândia (UFU); do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), bem como por discentes do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília e bolsistas de Iniciação Científica. O grupo promove diálogos entre linguagens artísticas, consolidando-se por meio de atividades culturais, exposições, oficinas e publicações. Suas pesquisas se dividem em três linhas: cidade e natureza, linguagem e matéria, corpo e memória, explorando o conceito de espaço. O GEPPA busca amalgamar essas questões em uma investigação coletiva, construindo um pensamento fundamentado na partilha de linguagens e na construção de pensamentos analíticos sobre o fazer artístico.

Planos utópicos, exposição realizada no Museu Universitário de Arte (MUnA) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), entre 25 de agosto a 22 de outubro de 2023, elege Brasília como lugar de encontro, celebração e problematização da materialidade e imaginário de uma urbe projetada e construída desde um desenho ideal. Brasília, um ponto de paragem de vidas e subjetividades de artistas/pesquisadores que escolheram a Universidade de Brasília (UnB) como morada, campo de estudo e experimentação artística para explorarem seus repertórios em conexão prolongada com o microcosmo acadêmico e com esse outro coletivo cheio de nuances, a cidade utópica.

Como coordenadora do GEPPA e artista participante da exposição que conta com a curadoria de Capra Maia, convoco memórias e comunhões técnicas que vão do meu lugar como professora e interlocutora destes artistas para mais uma cena inaugural que é esse nosso movimento coletivo, cheio de afeto, de produção e circulação de obras, pensamentos e corpos pelo mundo, agora na minha terra, Minas Gerais.

Nivalda Assunção
Coordenadora do GEPPA

TEXTO CURATORIAL

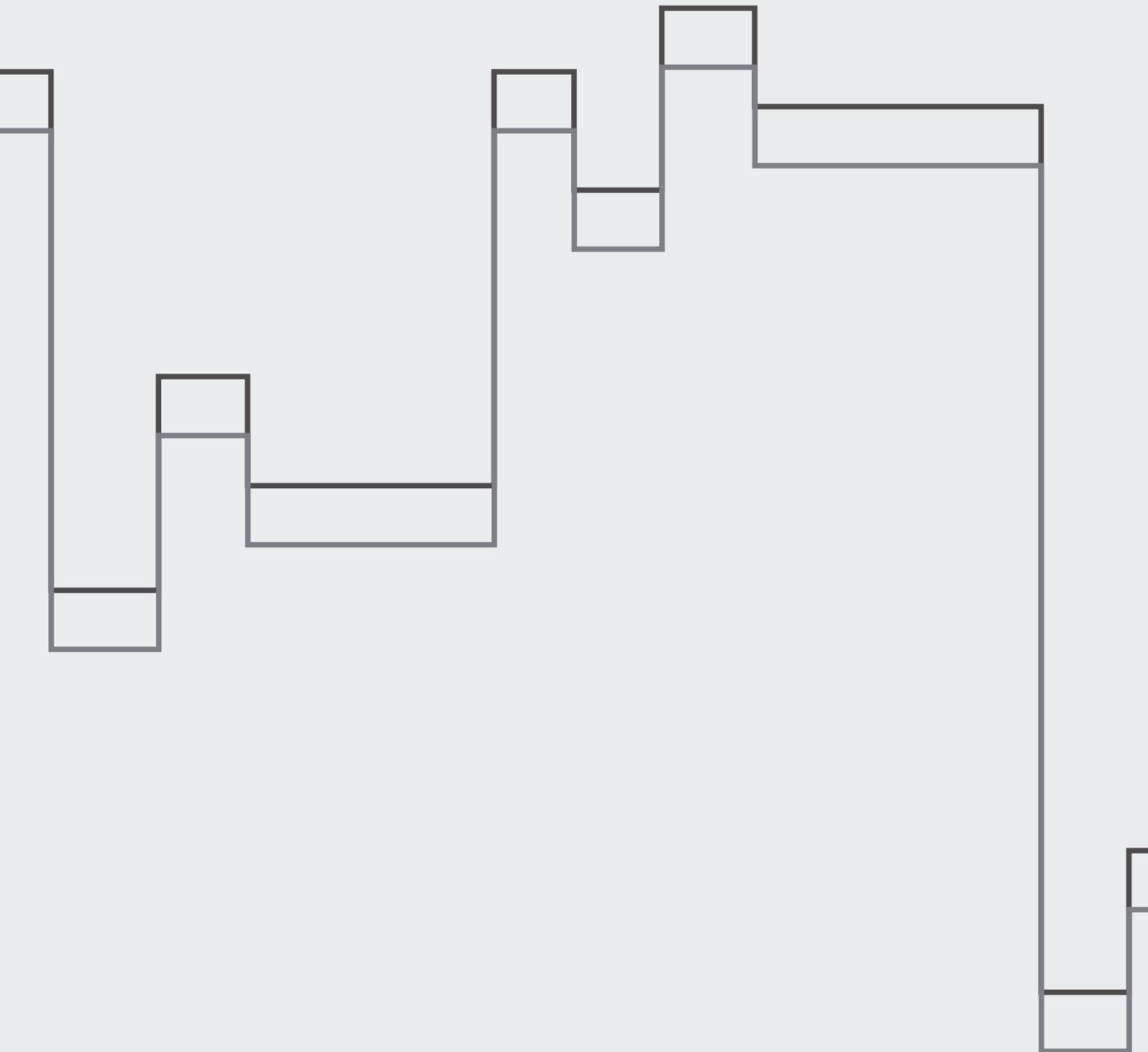
Racional desde a profecia prescritiva de Dom Bosco, a utopia tinha endereço: latitude e longitude, uma cruz no Planalto Central, dois eixos que se curvam por capricho do relevo.

Duas asas: norte e sul, divisão geográfica e ideológica. Epicentro da política, hipocentro do Brasil, Brasília reverbera em suas linhas ortogonais diversidade e contradições.

Monumento ao fracasso da razão, modernidade em ruínas na qual persiste o rigor geométrico e o cinza da paisagem: concreto, vegetação seca, queimada.

Artistas vinculados às cinco regiões do país têm em comum Brasília, cidade que atrai e repele, fruto de planos utópicos estilhaçados em sua colisão com o real, que, contudo, preserva fragmentos do sonho e marcas da queda.

Capra Maia
Curadora da exposição



APRESENTAÇÃO DO MUnA

Em agosto de 2023, o Museu Universitário de Arte (MUnA) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) sediou a exposição coletiva “Planos Utópicos”, que propõe uma visão de Brasília sob o olhar de onze artistas provenientes das cinco regiões do Brasil, todos eles conectados àquela cidade por meio de suas trajetórias acadêmicas e práticas artísticas. Num alinhamento com a profecia prescritiva de Dom Bosco, a utopia transcende o abstrato e encontra morada nas coordenadas geográficas do Planalto Central. O cruzamento ortogonal de dois eixos, uma cruz materializada, torna-se o epicentro de Brasília, cidade que, em suas linhas planejadas, encerra a diversidade e muitas contradições. Representando o fracasso da razão, a modernidade em ruínas preserva, entre o concreto e a vegetação seca, os vestígios dos planos utópicos, revelando o encontro do sonho com a queda.

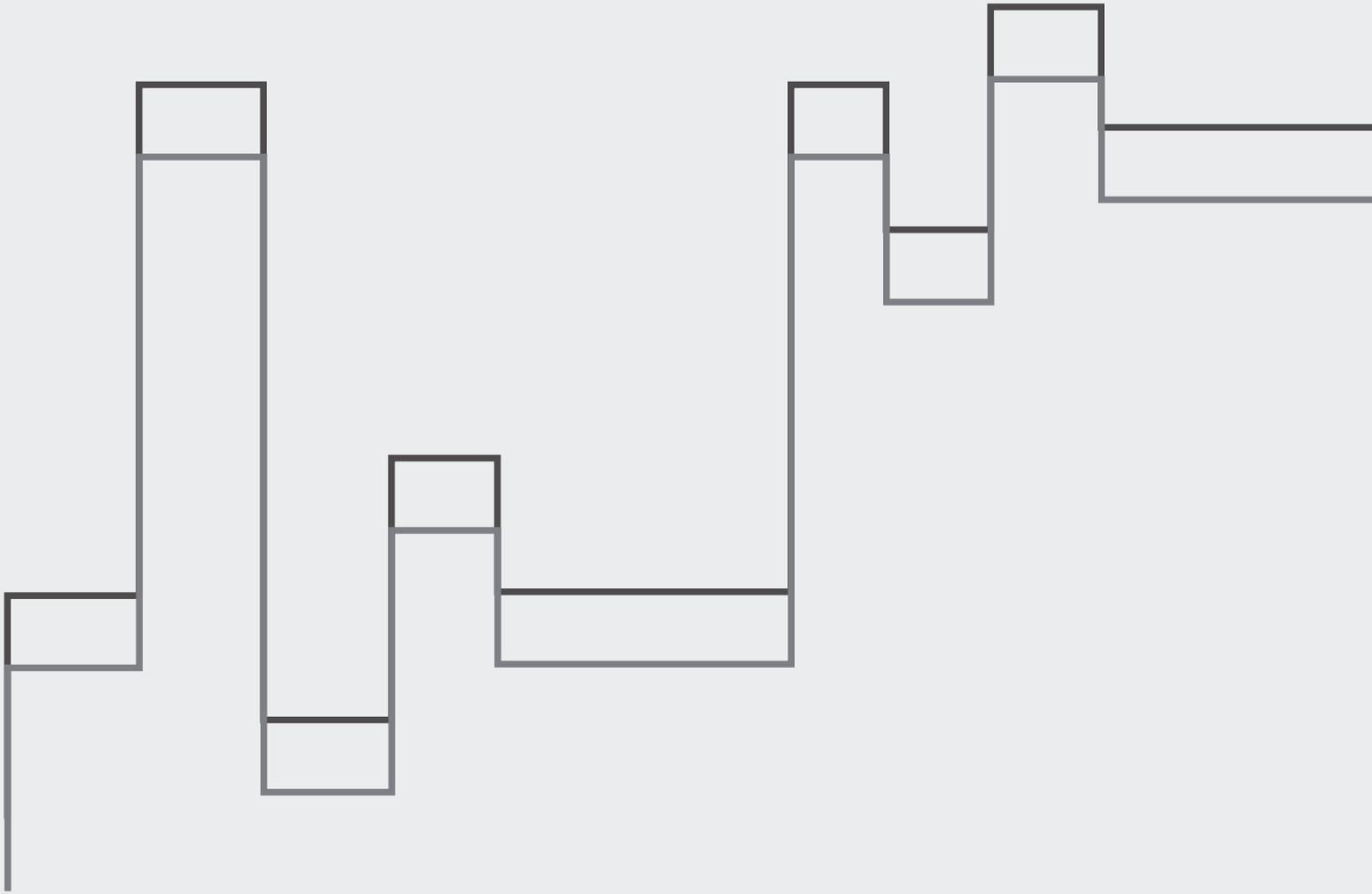
É importante ressaltar que a exposição «Planos Utópicos» foi selecionada pelo Edital de Exposições Temporárias do MUnA, destacando-se pela sua significativa relevância artística e pela natureza propositiva das obras, as quais revelaram-se potentes em diversos níveis de articulação, englobando a geografia, a estética, a política, entre outras áreas do conhecimento. Tudo isso foi alcançado por meio das práticas artísticas que, de maneira investigativa, exploraram um espaço específico e suas reverberações no contexto brasileiro.

Acolher essa exposição no MUnA foi particularmente importante, tendo em vista que, ao longo de seus 26 anos de atuação, o principal foco deste museu tem sido a formação de profissionais e de público nas áreas das artes visuais. Para atingir esse objetivo, vem realizando consistentemente atividades relacionadas ao ensino, à pesquisa e à extensão. Dentre as principais iniciativas do MUnA, destacam-se o programa anual de ocupação de suas galerias, que frequentemente também conta com palestras, seminários, ciclos de cinema, cursos e oficinas de arte e sobretudo exposições temporárias. Sendo um museu universitário, o MUnA vincula suas atividades de extensão ao ensino e à pesquisa. Assim se configura como local de aprendizado, que visa à democratização do acesso aos bens culturais públicos, à popularização do conhecimento e à disseminação cultural na sociedade. Nisso se pode reconhecer o papel social que desempenha na região

e seu compromisso com a formação cidadã de seu público, consolidando-se como instituição promotora da arte contemporânea na região.

Alinhados a esses princípios, expressamos nossa profunda gratidão aos artistas que integraram a exposição “Planos Utópicos”, reconhecendo a sensibilidade com que elaboraram a proposta expositiva. Essa abordagem possibilitou uma interface crucial com a comunidade, fato determinante para o estímulo e difusão das práticas artísticas contemporâneas, assim como das pesquisas conduzidas no campo das artes visuais.

Rodrigo Freitas Rodrigues
Coordenador Geral do MUnA
Abril/2022 a Abril/2024



CAPÍTULO 1

DO CRUZAMENTO À ENCRUZILHADA

Adriana Araujo

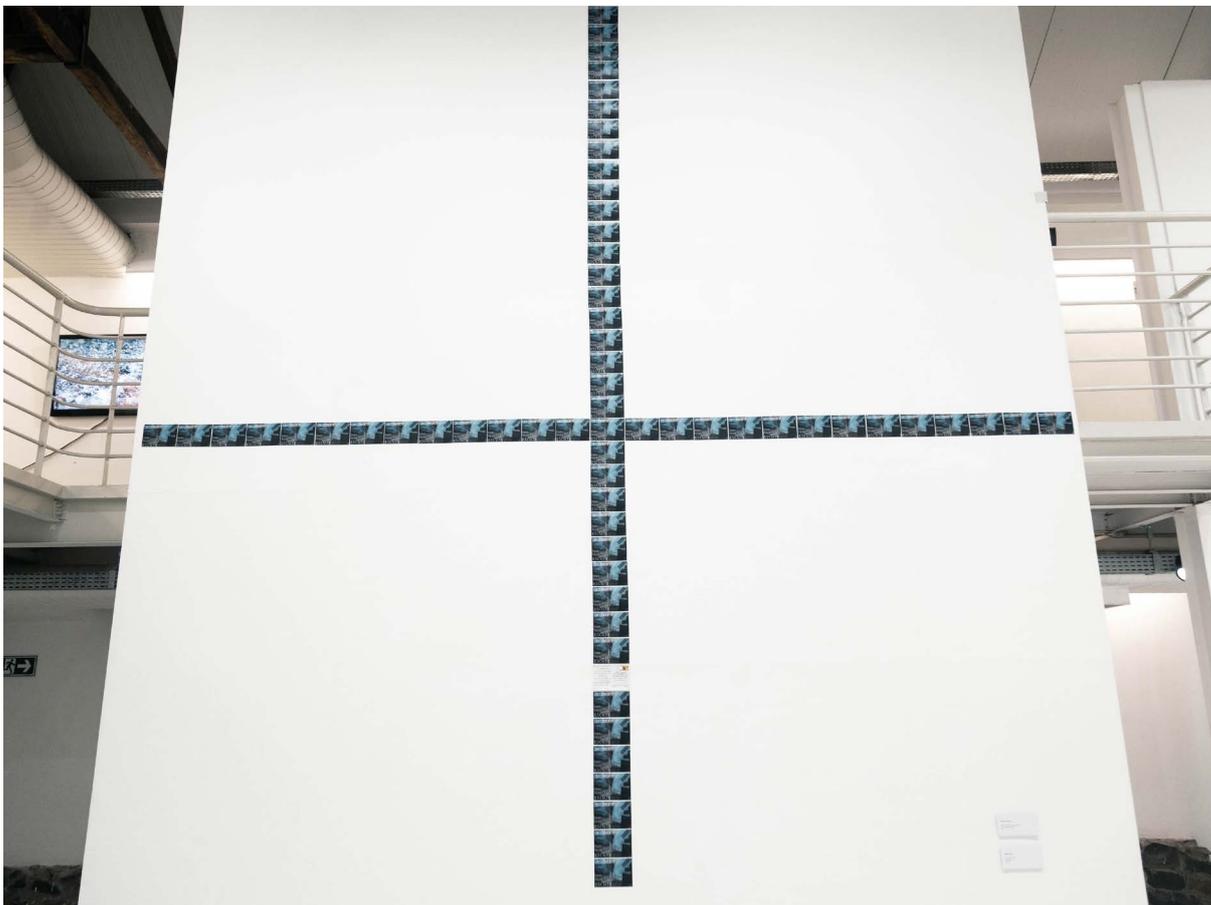


Figura 1 – Cruzamento: pare.olhe.escute, 2023. Foto: Havane Melo.

pare.

Uma libélula, uma borboleta azul morta e a sinalização para pedestres e carros atravessarem uma linha ferroviária. Juntas ao texto, que é um imperativo, uma solicitação de atenção, uma advertência. As imagens têm por base e pano de fundo o Plano Piloto de Brasília. Com essa composição, foram produzidas 126 cópias de um postal (Figura 2). Cartas foram enviadas para pessoas (conhecidas e desconhecidas) residentes em diferentes cidades do país, como, por exemplo: Boa Vista (RR), Salvador (BA), Correntina (BA), Juazeiro (BA), Cachoeira de São Félix (BA), Santa Maria da Vitória (BA), Uberlândia (MG), Brasília (DF) e São Gonçalo dos Campos (BA), São Paulo (SP).



Figura 2 – Adriana Araujo. CRUZAMENTO: pare. olhe. escute. (Postal/frente), 2023.

No envelope, com o postal, foi enviada uma carta (Figura 3), os quais, dependendo da escolha do destinatário, poderiam ser enviados para o espaço expositivo. Com a frente do postal substituída pelo verso, as respostas de cada participante compartilhadas em um mesmo espaço, e com a mobilização dos trabalhadores do museu, pretende-se criar uma dinâmica entre a leitura das imagens, a leitura dos textos e a configuração da instalação. Duas linhas perpendiculares tomam a forma de um cruzamento (Figura 1).

olhe.

Dadas as dimensões do trabalho, quando muitos textos forem exibidos, nem todas as mensagens poderão ser lidas. De acordo com o feitiço da instalação, há uma escala do cruzamento que ultrapassa as medidas de referência do

corpo humano, das borboletas e das libélulas. Por acompanhar a altura do pé direito do prédio, torna-se impossível alcançar as linhas ou entrelinhas de boa parte dos postais com as escritas. Olhe: é preciso pensar na relação entre as dimensões. Pensar como a escala pode aproximar e (ou) distanciar as relações.

Brasília, 15 de agosto de 2023

Olá, como vai?

Eu vou, algumas vezes desviando, algumas vezes colidindo, algumas vezes levantando, quase sempre demorando...

No conteúdo desse envelope tem um postal para você, com imagens sobrepostas, uma libélula, uma borboleta azul e morta, a sinalização para pedestres e carros atravessarem uma linha ferroviária e folhagens e céu.

Sob essas imagens, o Plano Piloto de Brasília.

Sobre essas imagens:

CRUZAMENTO
1 linha
PARE
OLHE
ESCUTE

Onde você vive agora? Como é se deslocar/caminhar nesse lugar? Como se produz alegria entre os viventes? Como é trabalhar e/ou não fazer nada aí? Como são as ruas, as construções? Como essa cidade habita e é habitada?

Se fizer sentido pra você, escreve, desenha ou pinta (ou ...) o postal, em resposta a uma, mais ou outras questões, sobre como você sente e vive essa cidade.

E se fizer sentido para você, manda o postal para a exposição coletiva
Planos Utópicos,
MUNA Museu Universitário de Arte - Praça Cícero Macedo, 309 - Fundinho -
Uberlândia / MG - CEP: 38400-216
A exposição ficará em cartaz do dia 25.08 até o dia 22.10.

Desejo cruzar nossas imagens e descobrir por onde elas podem nos levar...

Abraços,
Adriana

Figura 3 – CRUZAMENTO: pare. olhe. escute. (A carta), 2023.

[...]Como na mídia digital, com seu poder de aplicar um zoom e ampliar algo minúsculo e reduzir algo grande sem o menor esforço, a escala se tornou um verbo que requer precisão: escalar bem é desenvolver uma qualidade chamada escalabilidade, ou seja, a capacidade de expandir – e expandir e expandir – sem repensar os elementos básicos. A escalabilidade é, na verdade, um triunfo do design de precisão, não apenas nos computadores, mas nos negócios, no desenvolvimento, na “conquista” da natureza e, mais genericamente, na criação de mundos. É uma forma de design que tem uma longa história de dividir vencedores e perdedores. (TSING, 2019, p. 175)

O que é uma cidade que se expande sem resguardar a leitura da sua “incomunidade”? É uma casa grande, reservada para poucos. Para os outros, é um lugar em que há chuva e sol de menos ou demais. Os outros são também as plantas, que encharcam e morrem, são as terras esgotadas de sol, é o ar seco, rasgado pelo vaivém das turbinas de aviões. Algumas peles, fora da casa grande, expõem feridas abertas ao longo de séculos, feridas que continuam sendo contabilizadas. A fome, a miséria, a violência, puxam os pés da(s) cidade(s), são como fantasmas que retornam para ajustar velhas contas. Assim, a utopia continua, desde o início, como um lugar muito distante. Para Anna Tsing (2019), a escalabilidade é produtora de ruínas. Expandir, conforme explica Tsing, requer a falsa ideia de homogeneidade do mundo, uma negação do diverso. No Cruzamento planejado, não existe o zoom de aproximação que permita sentir as diferentes tonalidades, cheiros, sabores, temperaturas e rumores nos quatro cantos.

No Eixo Monumental de Brasília, conforme Lúcio Costa, “o homem adquire dimensão coletiva”. Podemos afirmar, ao ir para o Eixo, que essa tentativa de produção de coletividade, em lugar do almejado estado de bem estar para todos, produz a invisibilidade de multidões e reitera monumentais desigualdades. O que sentimos, na prática da monumentalidade, é a dimensão das soluções homogeneizadoras.

Aqui, no CRUZAMENTO, a leitura dos textos enviados só será possível aos postais situados à altura dos olhos de quem lê (Figura 4). Haverá, portanto, um jogo de leituras e não leituras, apesar da presença das escritas. As perguntas presentes na carta colocam em pauta a habitação, o trabalho, a diversão e a circulação nas cidades e, desse modo, buscam ativar subjetividades, questões sociais e ambientais em diferentes locais do país. Muitas delas fogem, pois nosso olhar não as alcança. E fogem de todos os nossos sentidos, ao tempo em que não deixam de existir.

É preciso dizer que este é um trabalho em processo. Também é preciso lembrar que todo trabalho de arte é duração, sendo, portanto, contínuo. Até aqui, poucos ou quase nenhum postal enviado retornou para o espaço expositivo. Contudo, nenhuma carta retornou para o endereço de origem do remetente, o que nos faz supor que chegaram a algum lugar, foram lidas por alguém.



Figura 4 – Cruzamento: pare.olhe.escute, 2023. Foto: Havane Melo

escute.

As cartas com os postais demoram a chegar, e algumas não chegarão nunca. Seja porque as cartas nunca foram entregues aos destinatários, seja porque os postais nem mesmo foram enviados ao destino, o Museu Universitário de Arte, MUnA. Ou ainda pelo fato de chegarem à exposição após seu término. São inúmeros desvios e fracassos que cabem nesse processo, o que faz deste trabalho uma sequência de desencontros que podem ser pensados como as falhas, os ruídos e as barreiras que impedem os processos comunicacionais.

No entanto, é possível admitir hipoteticamente: as pessoas que receberam a carta, puderam abrir e ler seu conteúdo, por um instante pensaram sobre a vida (in)comum na cidade em que vivem. Cabem ainda outras hipóteses: o percurso dos postais e seu conteúdo aberto, lido ao longo da viagem que fazem, por várias mãos e olhos, despertados por curiosidade; as cartas que se perderam no caminho foram parar em outras mãos, se transformaram em outra coisa não planejada; algumas cartas podem ter ido parar no lixo, ou numa gaveta onde ficam coisas esquecidas; alguma carta poderá vir a ser (re)encontrada numa gaveta, daqui a dez, vinte, trinta anos, por outra(s) pessoa(s) e, quem sabe, possa movimentar algumas subjetividades políticas.

Para a primeira apresentação da proposta, na exposição Tópico Brasília, realizada no Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais, na cidade de Belo Horizonte, enviei minha resposta (Figura 5). Essa resposta também fez parte da montagem do trabalho no MUnA. No verso do postal, encaminho algo que diz da inicial experiência em trânsito e, depois, as primeiras impressões como residente na capital do país. Considero o princípio da "natureza e (ou) cultura" como o que explode na "cidade nova". Para mim, isso é o que revela sua dinâmica, seu princípio, seu fim e seu impasse.

A separação entre natureza e cultura indica discrepâncias de poder, com uma natureza dominada em nome do progresso e de um projeto civilizatório. A pretensa retirada do país do atraso econômico e cultural vem com a industrialização, a construção de ferrovias, de estradas, de portos e hidrelétricas – vem com o projeto moderno.

A construção de uma cidade, capital do país, no planalto central, no coração do cerrado, como a síntese de uma cultura que avançava rumo ao futuro, espelha muito dos equívocos de uma proposta de encaminhamento do futuro, desde sempre pautada em extrativismos dos chamados "recursos naturais" e também dos povos ou corpos daqueles que, conforme a visão eurocentrista, ainda não eram civilizados. Sobre o contexto díspar, contraditório da capital moderna e do país do futuro:

[...] Simplesmente deu-se o caso, lembra Mário Pedrosa (sem novamente poder aprofundar a análise), em que as “preocupações de autopropaganda, de exibição de força”, manifestadas pela ditadura recém-declarada, ofereceram (literalmente) aos novos construtores a possibilidade paradoxal de realizar os “ideais democráticos e sociais implícitos nos princípios racionais e funcionalistas” do movimento moderno. (ARANTES, 2004, p. 114).

As cartas com os postais demoram a chegar, e algumas não chegarão nunca. Em Mário Pedrosa: itinerário crítico, de ARANTES (2004), há trechos dos textos de Mário Pedrosa sobre os documentos que assinalam o projeto de Lúcio Costa, os Planos Utópicos, o projeto para a nova capital, em que a expectativa de construção do futuro promissor se torna a continuidade do passado, a efetivação da relação do homem com a paisagem na história da civilização brasileira. Leiam em voz alta, e escutem bem:

Ora, a sabedoria de Lucio Costa consistiu em aceitar a incongruência difusamente pressentida por todos. Pois relendo o relatório do projeto enviado por Lucio Costa ao concurso, Mário Pedrosa julga ter encontrado uma das chaves de tudo que de contraditório “se esconde no invólucro moderníssimo” da concepção de Brasília. Aliás a deixa lhe vem do modo pelo qual o próprio arquiteto interpretou a solução que encontrou para o plano piloto: ponderando que a concepção urbanística da cidade não seria decorrência de um planejamento regional inexistente, mas a causa dele, tomou ao pé da letra a fundação da cidade, que daria “ensejo ao ulterior desenvolvimento planejado da região”, isto é, como os tempos estimulavam a imaginação dos grandes recomeços, atribuiu-lhe o caráter de um ato “deliberado de posse” mas no sentido de um gesto “ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial”, de modo que a solução procurada “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz” (ARANTES, 2004, p. 120)

Não cabe a este texto apresentar o complexo emaranhado político existente à época da construção de Brasília, e sim adotar o sentido reflexivo, a partir da proposta artística de CRUZAMENTO. A ideia de expansão com vistas ao crescimento e ao lucro, como o princípio de progresso, vem, desde a expansão marítima européia, construindo nossa história. É o mesmo princípio que fez nascer Brasília. E o mesmo princípio que continua devastando áreas florestais, territórios de povos indígenas, quilombolas e ribeirinhos, e que avança, de modo cada vez mais acelerado, com a expansão do agronegócio e da mineração.

O cruzamento de postais quer fazer ver o progresso e desenvolvimento, acompanhados da escalabilidade produtora de ruínas. Depois de apontar a indissociabilidade entre as questões sociais e de poder, como parte constitutiva da "cidade nova", e evocar o momento crítico da construção que vem do CRUZAMENTO, passemos a considerar a ENCRUZILHADA.

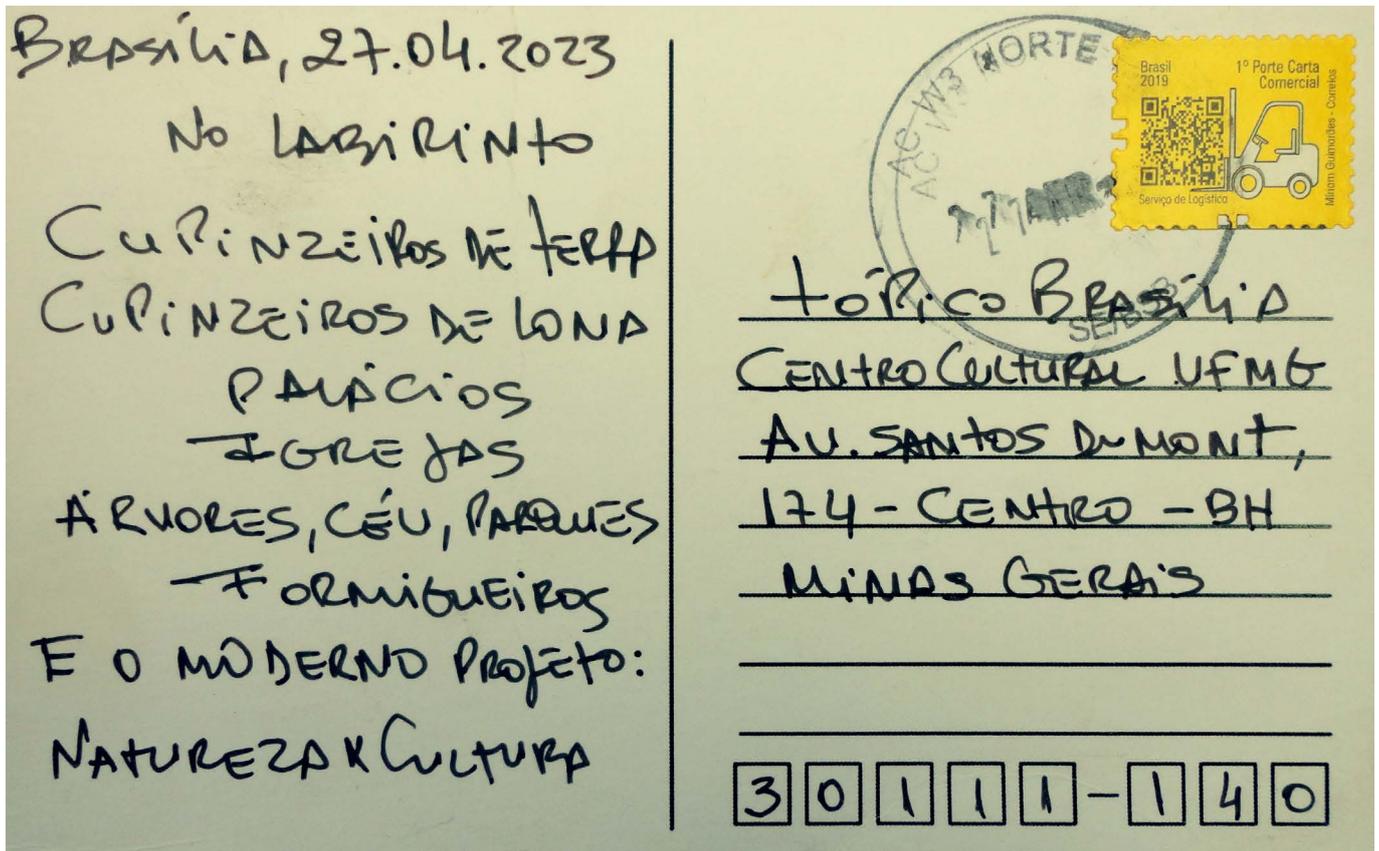


Figura 5 – Adriana Araujo. Verso do postal (resposta) – Tópico Brasília, 2023.

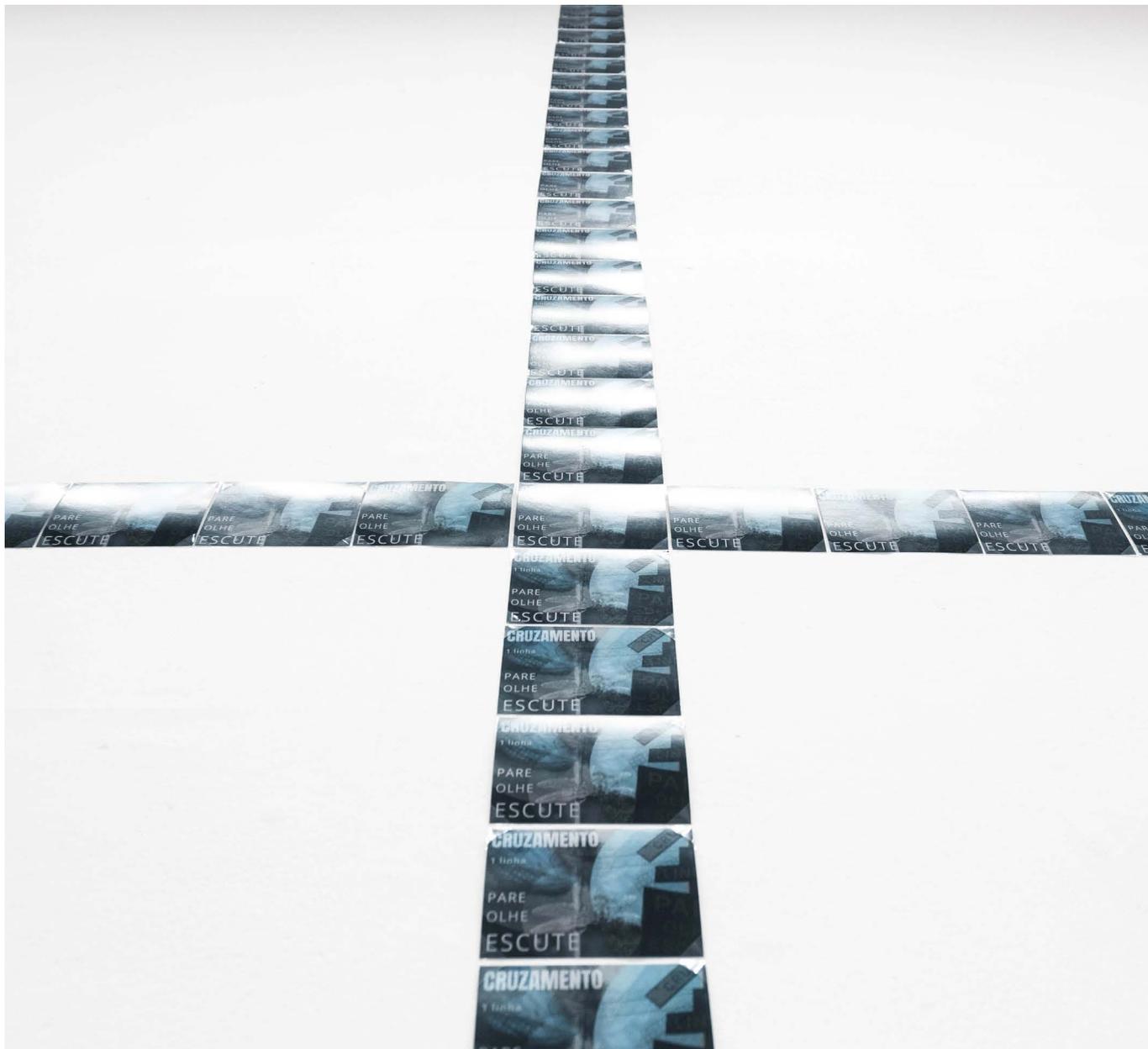


Figura 6 – Cruzamento: pare.olhe.escute, 2023. Foto: Havane Melo

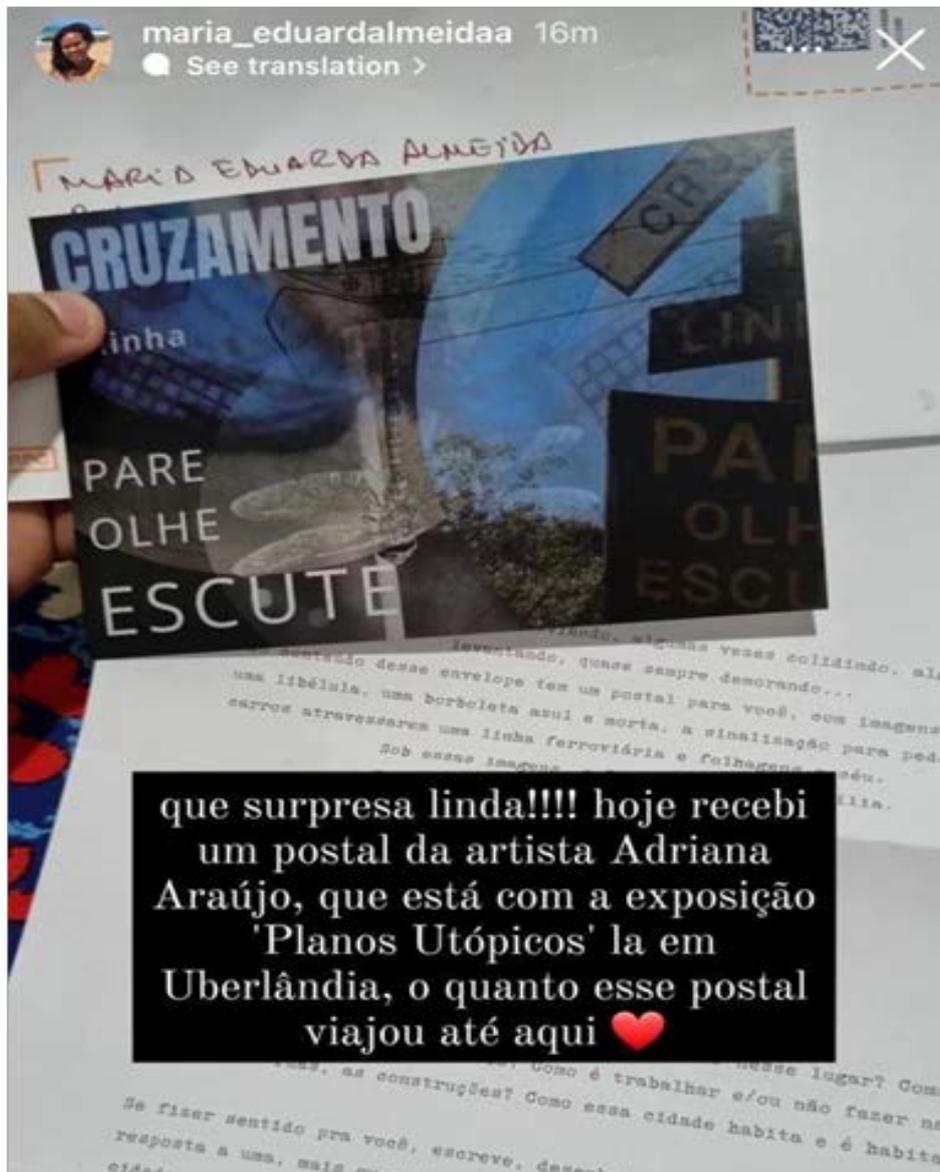


Figura 7 – Maria Eduarda Almeida. Post Instagram (Carta recebida), 2023.

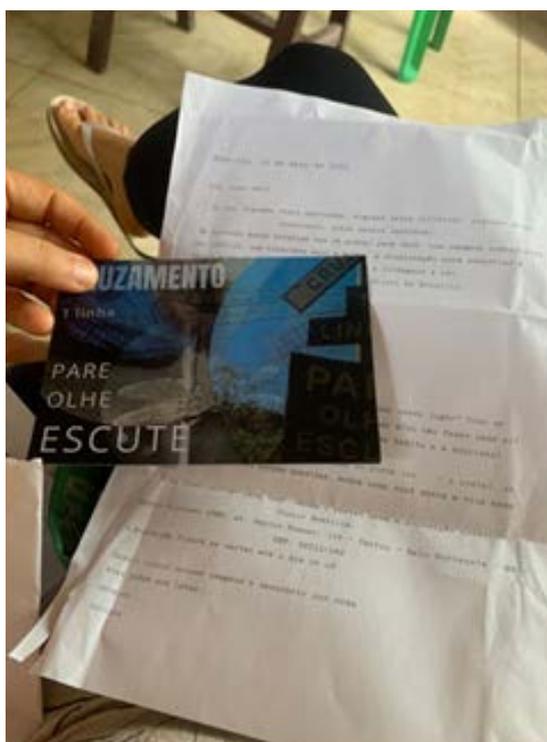


Figura 8 – Lívia Castro. Foto via WhatsApp (Carta recebida), 2023.

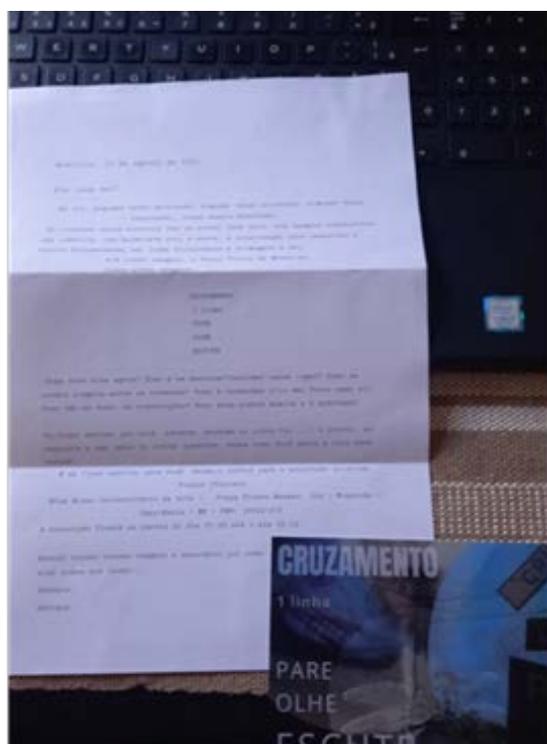


Figura 9 – Sarah Hallelujah. Foto via WhatsApp (Carta recebida), 2023.

encruzilhada

O uso dos correios em lugar das mídias sociais, para acionar a rede, a circulação do trabalho, é uma escolha pelo meio mais lento de comunicação e transmissão de informação nos tempos atuais. O uso dos correios como suporte ou como mídia de produção de arte não constitui um anacronismo, nem mesmo saudosismo em relação aos nossos modos de comunicar contemporâneos. Há uma escolha por produzir camadas, por saber como esses modos se aproximam, se afastam e (ou) se complementam. Há o desejo de criar tensões sobre as mudanças do uso de um ou outro dispositivo e, com isso, fazer perceber, nas formas como nos relacionamos outrora e agora, a produção de mundos. Olhar para as vantagens e desvantagens da lentidão e da velocidade.

O postal hoje, depois de assimilado pelo mercado da arte, pelas instituições museográficas e galerias, pode ser colocado como um modo de pensar e agir com a diferença. Camadas se efetivam, por exemplo, quando a recepção de cartas é substituída por postagens nas redes sociais. Inevitavelmente, a recepção de cartas é substituída por outros meios de circulação e troca de mensagens (Figuras 7, 8 e 9). E se efetivam quando alguém sair de casa, de frente das telas, e ir para a rua: topar com uma pedra, olhar o céu, cruzar com outras pessoas, enfrentar um congestionamento, atravessar uma avenida, até chegar a uma agência dos correios. Produzir uma experiência diferente da repetição.

Aqui estão postas considerações sobre um trabalho incompleto, associado à incompletude das cidades e seus habitantes: mais que humanos, não humanos, desumanos, humanos e outros. A encruzilhada surge como proposição imagética do presente, como um lugar crítico, o lugar de tomada de decisões. Um ponto para o encontro, para o embate, para discordâncias, o lugar do cruzamento, de ruas, de estradas, de saberes, de ignorância, o lugar da incompletude. Um lugar da comunicação se fazendo, um lugar de mobilização. O cruzamento de caminhos e do porvir se fazendo agora, agora e agora. A cruz, que já marcou o chão como forma de domínio do território, pode ser o que nunca foi: uma encruzilhada, no presente, e não em um futuro promissor, longínquo e utópico.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DE LA CADENA, Marisol. Natureza incomum: histórias do antrope-cego. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 69, 2018.

TSING, Anna Lowenhaupt. Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno. Brasília: IEB, Mil Folhas, 2019

CAPÍTULO 2

COLHER E TRANSFORMAR OS RESTOS: POÉTICAS DAS CINZAS EM TERRAS QUEIMADAS NA CAPITAL DO BRASIL

Ana Lúcia Canetti

Brasil, Brasília

A nossa verdade não é verde, nem amarela, antes tem a cor das cinzas. Nossa história é a produção de restos. Restos. As cinzas são o fruto da combustão da natureza e do corpo morto feito cadáver. Elas são a verdade que no avesso da vida reúne natureza e cultura. Em nosso caso, define-se pelas cinzas a própria passagem da natureza para a cultura. Uma passagem pela morte; um tempo sem reconciliação (TIBURI, 2004, p. 45).

No texto intitulado *Brasil Cinza* (2004), Márcia Tiburi afirma que nós brasileiros, do ponto de vista histórico, somos sobreviventes de grandes incêndios, depredações e da colonização. A autora faz uma reflexão sobre nossa identidade ter sido construída a partir do que eliminamos, a exemplo da ação de exploração e extinção da planta que nos nomeia: o Pau-Brasil. Desta forma, afirma que somos constituídos pelo que exploramos, matamos ou destruimos; demarcados pela morte em nossa passagem da natureza pela cultura. *Brasil, Brasília: cor das cinzas.*

Para além da cor das cinzas e do verde e amarelo de nossa bandeira, Tiburi (2004) questiona o fato de que não estamos mais sendo o vermelho da brasa, a cor vermelha da árvore do Pau-Brasil e da pele de nossos povos originários. Lança a provocação:

Como manter brasas acesas, se brasas apagam-se transformando-se em cinzas? Ou seria antes ainda uma questão de preservar a luz, de criar salamandras que pudessem atravessar o calor das brasas? O que é a morte do vermelho vivo? (...) Nossa luz foi apagada. Nossa única cor advém da matéria que define nosso presente como sobra do passado. Cinza de restos de madeira queimada, de matas dizimadas, cinza de cadáveres (TIBURI, 2004, p. 44-45).

Os restos e as cinzas aparecem, nesta análise, como elementos fundantes de nossas vivências e imaginários. Entretanto, a autora nos impulsiona a pensar estratégias para mantermos nosso vermelho ainda vivo, as brasas acesas, criando faíscas ou salamandras que atravessem o calor e mantenham nossas luzes acesas.

Caminhar, colher e transformar

O ano era 2022. Enquanto caminhava em um terreno queimado no Plano Piloto da capital do Brasil, percorrendo os restos de um tempo repleto de incêndios e pisando nas cinzas de um país em ruínas, me pus a pensar se ainda existiriam formas de mantermos nossas brasas acesas. Haveria maneiras de colher ou transformar as sobras daquele tempo? A partir do breu daquela paisagem, ainda seria possível se produzir brilho? E o nosso olhar, ainda seria capaz de incendiar, brilhar? O que a Arte ainda poderia cultivar?

Anna Lowenhaupt Tsing afirma que “em um estado global de precariedade, não temos outras opções além de procurar vida nessa ruína” (2019, p.7). Ela diz que teorias e conceitos emergem melhor da atenção para o mundo, não precisando o pesquisador se afastar muito de casa, pois “a vida nas ruínas está em toda parte à nossa volta” (2019, p. 18). Desta forma, propõe a ativação de campos abandonados, animando lugares e gerando novas relações multiespécies e multiculturais nas paisagens.

Uma paisagem familiar composta por uma mata queimada de cerrado, percorrida cotidianamente na cidade de Brasília, ergueu o desejo de compartilhar questionamentos ou impulsionar a construção de uma proposta de ação coletiva naquele local.

Primeiramente, tomo como referência um poema-correspondência de Ana Martins Marques, trocado com o também poeta Eduardo Jorge (2017), em que a autora transforma o protocolo de incêndio do condomínio onde morava em uma poesia:

no protocolo de incêndio
do condomínio do edifício JK
está escrito
não fique parado na janela sem nenhuma defesa
o fogo procura espaço para queimar
e irá buscá-lo se você não estiver protegido
e também: mantenha-se vestido e molhe suas roupas
e também: feche todas as portas atrás de você
e ainda: rasteje para a saída, pois o ar é mais puro junto ao chão
e ainda: uma vez que tenha conseguido escapar,
não retorne
(MARQUES & JORGE, 2017. p. 29).

Vivendo em um país em chamas, haveria um protocolo possível a se seguir? Diante de uma terra em cinzas, como proceder? Não ficar parado, não retornar? Rastejar para a saída, buscando um ar mais puro junto ao chão? Proteger-se, fechando todas as portas atrás de nós? Já que o fogo procura espaço para queimar, como ocupá-lo para que não tome tudo ao redor?

Construo um novo protocolo, como uma forma de releitura do poema-correspondência de Ana Martins Marques (2017):

no protocolo de colheita
dos Jardins das Ruínas
está escrito:
não fique parado
pois é tempo de esperar
e também: caminhe
e colha as cinzas com as mãos
separando-as da terra delicadamente
os frutos dessa terra são leves, escuros, rasteiros
imagine-os antes verdes
agora cinzas
e depois como brilhos
e ainda: após colher o que sobrou das ruínas
chegará a hora da celebração
de um tempo que virá.
(A autora, 2022).

A partir deste protocolo, realizo a proposição artística intitulada Colheita de Cinzas nos Jardins das Ruínas (figura 01), onde convido um grupo de pessoas para uma caminhada e colheita coletiva de cinzas, percorrendo aquele terreno incendiado. Nesta ação artística são realizados registros em fotografias e filmagens e, na sequência, um vídeo é construído a partir destes registros e da edição de trechos do protocolo, que foi lido aos participantes no início da caminhada realizada.



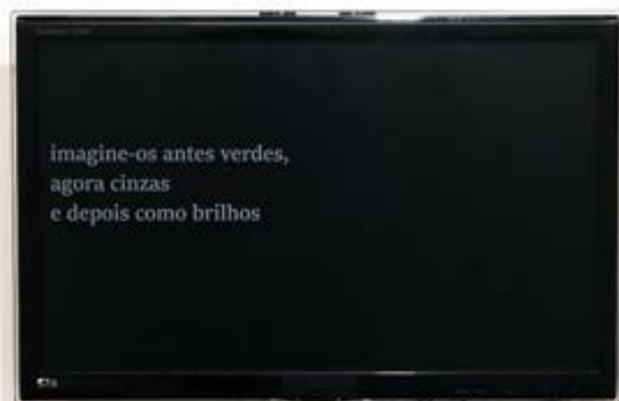


Figura 1 – Ana Lúcia Canetti. Frames do vídeo Colheita de Cinzas nos Jardins das Ruínas. Fotografias e vídeos: Mariana Alves. Edição: Davi Machado. 2022. Vídeo disponível em: Vídeo 5' - Colheita de Cinzas nos Jardins das Ruínas (2022). Fonte: Havane Melo.

Caminhamos imaginando futuros e colhemos cinzas vegetais juntos, como se jardinássemos aquela ruína esquecida. Colhemos os restos da queimada como frutos e promessas de um porvir, exercitando um esperar. Jardinamos aquele lugar, sentindo que a colheita se transformaria em algo futuramente, abriria uma nova sementeira.

Byung-Chul Han (2021) afirma que perdemos a veneração pela Terra, não a escutando mais. Jardinar seria uma espécie de louvor à Terra, já que exige cuidado, cultivo, tempo. Por isso, a ação artística de colheita coletiva de cinzas em um país em derrocada, foi um ato de jardinagem, onde dedicamos um tempo para colher os frutos daquele fogo.

O fogo é símbolo contraditório, associado à dialética entre origem/extinção, criação/destruição e morte/vida. Segundo Berge (1969), para Heráclito (apud BERGE, 1969), este foi o primeiro elemento na composição do cosmo, substrato fundamental e fonte criadora de tudo. Tudo vem do fogo e a ele tudo retornará. Tem esse caráter primordial, em constante movimento, agitando e transformando as coisas, como a natureza que está em permanente devir. É fonte criadora e término de todas as coisas.

Gaston Bachelard afirma o papel do fogo nas transformações: “pelo fogo tudo muda” ou “quando se quer que tudo mude, chama-se o fogo” (BACHELARD, 2008, p. 91). O autor trata também da contradição deste elemento, sendo dentre todos os fenômenos, o único, em sua opinião, capaz de receber duas valorizações contrárias: o bem e o mal.

Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doce e tortura. Cozinha e apocalipse. É prazer para a criança sentada ajuizadamente junto à lareira; castiga, no entanto, toda desobediência quando se quer brincar demasiado de perto com suas chamas. O fogo é bem-estar e respeito. É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal (BACHELARD, 2008, p. 11-12).

Com base nas poéticas do fogo e seus movimentos contraditórios de criação e destruição, realizo uma outra proposta, a partir de uma nova ação de queima, para transformar os restos do fogo colhidos na caminhada por áreas incendiadas. Construo uma escultura (figura 2) em cerâmica onde o brilho decorre das cinzas vegetais fundidas na queima de alta temperatura (1220o a 1300o). Uma técnica milenar de transformação de uma matéria leve e cinza em algo rígido e brilhante. Antes breu, agora brilho.



Figura 2 – Ana Lúcia Canetti. Caminhando sobre cinzas. 2023. Cerâmica de alta temperatura (1250o) e esmaltação com cinzas. Fonte: Havane Melo.

O formato da peça foi construído partindo da figura da fita de Möbius, um objeto não orientável, onde não há parte de cima ou de baixo, dentro ou fora, sendo seu trajeto infinito. A ideia foi trabalhar com a mesma forma topológica presente no trabalho *Caminhando* (1964), de Lygia Clark, no qual a artista realiza uma proposição em que o participante percorre com a tesoura os diferentes planos de um papel em formato da fita, seguindo um fluxo contínuo: “se eu utilizo uma fita de Moebius para essa experiência é porque ela quebra os nossos hábitos espaciais: direita–esquerda, anverso-reverso etc” (CLARK, 1963).

A caminhada, no campo das Artes Visuais, se configura como ação de deslocamento em fluxos contínuos, passagem de um estado a outro, ato simultâneo de criação e contemplação ou “de leitura e escrita do espaço” (CARERI, 2013, p. 32-33). O caminhante, para Thierry Davila (2002), seria um inventor em circulação nas cidades, um construtor de mitos, narrativas, tendo como função “ficcionar a realidade, introduzir fábulas no movimento da cidade para fazê-la aparecer como é, exibi-la” (DAVILA, 2002, p. 79). Caminhar é transformar, é movimento, é ato criador.

O ato criador é uma forma de liberar uma potência de vida que estava aprisionada, abrindo e resgatando as “centelhas (as forças) contidas nas coisas” (AGAMBEN, 2018, p. 138), acendendo novamente nossas brasas, como faíscas, liberando as forças contidas na materialidade das cinzas vegetais colhidas nas ações de deslocamentos em caminhadas por terras queimadas ou nos processos de transformação das cinzas novamente pelo fogo, através do fazer cerâmico e da criação de vidrados da terra.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Tradução Andrea Santurbano, Patricia Peterle. - 1 ed. - São Paulo: Boitempo, 2018.

BACHELARD, Gaston. A Psicanálise do Fogo. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins. 2008.

BERGE, Damião. O logos heraclítico; introdução ao estudo dos fragmentos. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1969.

CARERI, Francesco. *Walkscapes*: O caminhar como prática estética. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013.

CLARK, Lygia. Caminhando, 1963.

Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando>. Acesso em 04 jan. 2023.

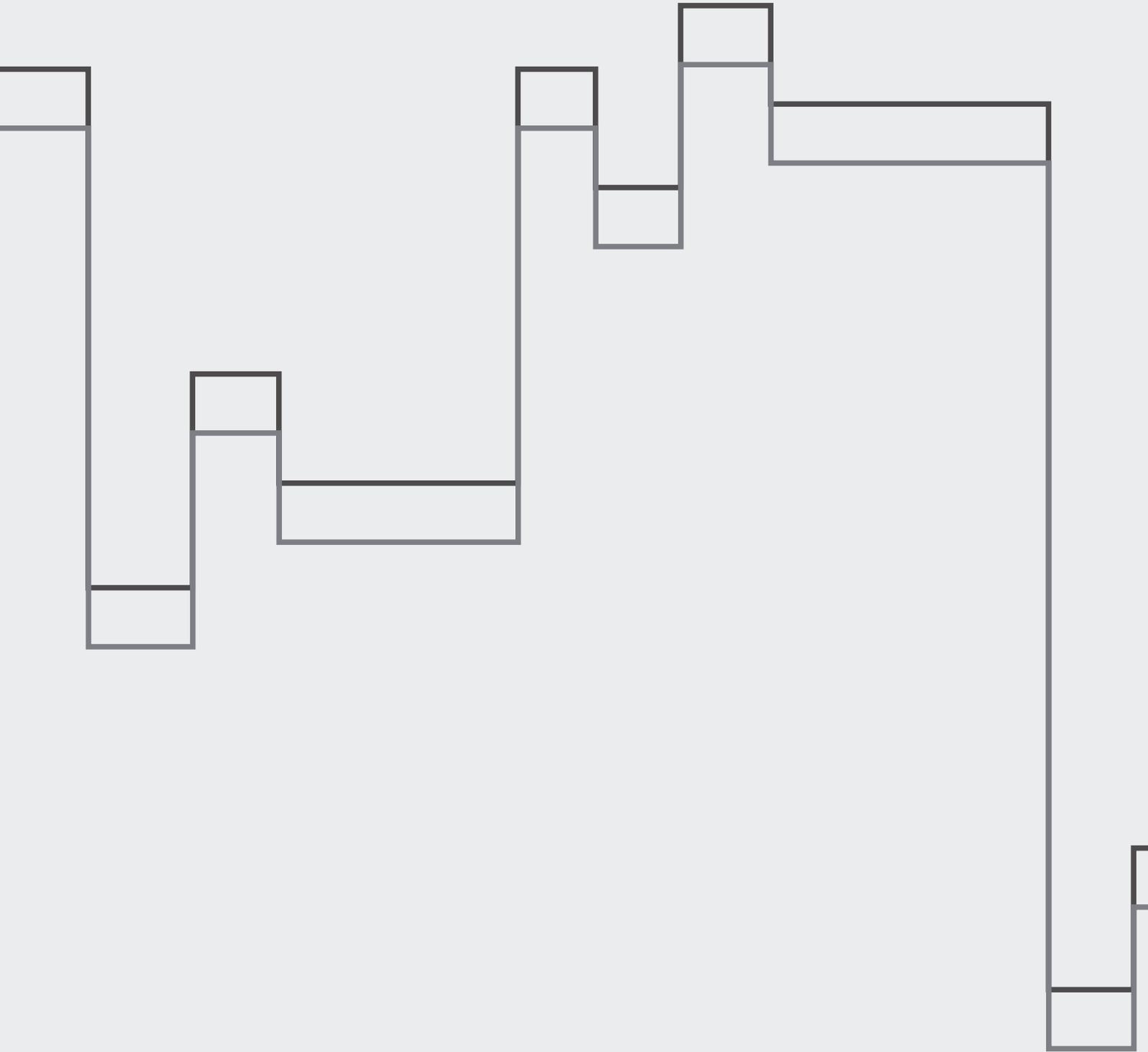
DAVILA, Thierry. *Marcher, Créer, Déplacements, flâneries, derives dans l'art de la fin du XX e siècle*. Paris: Editions du Regard, 2002.

HAN, Byung-Chul. Louvor à Terra : uma viagem ao jardim / ilustrações de Isabella Gresser; tradução de Lucas Machado – Petrópolis, RJ : Vozes, 2021.

MARQUES, Ana Martins & JORGE, Eduardo. Como se fosse a casa (uma correspondência). Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

TIBURI, Márcia. Brasil Cinza. ARQTEXTOS (UFRGS), Porto Alegre, v. 1, n.1, p. 42-49, 2004. Disponível em: https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_5/04_Marcia%20Tiburi.pdf. Acesso em 04 jan. 2023.

TSING, Anna Lowenhaupt. Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.



CAPÍTULO 3

espaços inquietos

Anésio Azevedo Costa Neto
(stellatum_)

prelúdio

Dos extensos espaços (in)quietos de Wim Wenders, passando pela herança da videoarte, sobretudo a partir das explorações plásticas de Bill Viola, até o hibridismo sonoro-visual das instalações de Janet Cardiff, a imagem videográfica passou a ser um modo de se admirar as bordas, perscrutar a extensão, expor as contradições e buscar novas formas de se perceber paisagens. As três referências acima fornecem importantes subsídios dialógicos para os experimentos imagéticos articulados no vídeo “sobre|paisagem”, objeto deste breve ensaio.

“Sobre|Paisagem” pode ser considerado um trabalho definidor em minha poética, investida na construção de um “espaço-entre”, que parte na busca pela construção de uma passagem para presença (corporal) no espaço-tempo (WESTGEEST, 2016) mediante a videoarte e a arte sonora. O conceito “espaço-entre”, ou space-in-between, remete às investigações de Morse (1990) acerca da instauração do espaço de fruição poética, a partir das instalações artísticas como local de arranjo de objetos de uma natureza temporária.

Em relação à linguagem do vídeo, importa-me as possibilidades de explorar as camadas visuais das paisagens e arquitetar modos de apresentar tais camadas em congregação às trilhas sonoras produzidas. Assim como as trilhas produzidas derivam de gravações sonoras de campo, os vídeos derivam de registros visuais de minha presença e pressupõem a experiência do artista no campo. Além das três referências citadas anteriormente, que permitiram explorações estéticas, poderíamos incluir mais alguns artistas precursores da land art nos EUA, Walter De Maria e Robert Smithson, bem como o artista britânico Andy Goldsworthy. Para esses, o vídeo (assim como a fotografia) pode ser a constatação da experiência que funda o trabalho artístico no sítio, ou dele tem uma visão deslocada. Em muitos casos, são ambos.

alinhavos

Após a primeira etapa de deslocamento e (re)encontro com os locais e as capturas imagéticas e sonoras realizadas por mim, os materiais coletados passam a ser analisados. O processo analítico se constitui basicamente em: a) ouvir cuidadosamente o áudio, atentando-me sobretudo ao aparecimento de possíveis perturbações na acústica local (caso o áudio tenha sido capturado próximo a estradas, por exemplo, há a possibilidade de haver perturbações) ou variações crescentes/decrescentes no volume ou frequência de determinados fenômenos acústicos (o surgimento de um canto de algum indivíduo da fauna que aparece ou desaparece durante as gravações); b) processar o áudio em programas de edição e síntese de áudio; c) ver e selecionar as imagens realizadas para, assim, editá-las em vídeos menores, cuja edição ocorre em camadas. Nesse primeiro processo, de cunho estritamente analítico, são selecionadas e dispostas as gravações no intuito de transformá-las em materiais poéticos.

Em "sobre|paisagem", o vídeo se torna um meio de exploração de sítios naturais, definidos como o campo de acontecimento da experiência situada. Neste vídeo, o Cerrado brasileiro e suas ocorrências ecológicas delineiam o contexto. Evoca-se um espaço sensorial-perceptivo, instaurado em relação ao campo da experiência circunscrita na paisagem.

No vídeo, as imagens vão adquirindo dinâmica a partir das camadas sobrepostas umas às outras. A sensualidade, expressa pelo toque, abarca as texturas de camadas visuais. Em off, um poema narrado a evocar uma paisagem imaginada. Abre-se a possibilidade de pertencer ao que se pretende ver: "eu pertencço ao que olho/ e com as paisagens não parece ser diferente":

Materialidades elementares de uma paisagem decomposta
Rochas, água, madeira, ar:
Traduzem-se em escarpas e falésias
A se estenderem pelas costas dos poros da pele
Revoando poeira e signos do pensamento
O ímpeto do corpo projeta a si
Em fragmentos decompostos de percepções:
Imagens
Abarcadas à luz de visões nada objetivas
Eu pertencço ao que olho,
E com as paisagens não parece ser diferente
(trecho do poema do vídeo "sobre|paisagem")



Figura 1 - Anésio Neto. Still do vídeo "sobre|paisagem". 2019/2020. Fonte: acervo do autor.

A instauração do espaço sensorial-perceptivo, doravante “ambiente instaurado”, que não é a localidade física, mas a antítese dialética evocada da experiência do artista¹, é colocada “em alguma relação de referência com um mundo existente, ao mesmo tempo em que muda o modo como compreendemos esse mundo” (RAMME, 2007, p. 95). A partir de sobreposições de imagens, que apresentam mãos tateando rochas, solo e gramíneas, o vídeo busca estabelecer a sensorialidade (qualidade do que é sensorial) como artefato de perscrutação das camadas que compõem a paisagem – entendida como a circunscrição territorial (física) do entorno dinâmico perceptível.

Sendo um conceito flutuante, que reúne elementos da performance e da instalação, a instauração pode ser identificada enquanto a inserção de um espaço-objeto, híbrido entre a performance e o vídeo, que atualiza a potencialidade onírico-ficcional de uma obra artística em algum contexto (RAMME, 2007; LAGNADO, 2001), independente das várias formas que esse processo pode tomar. Pretende-se, com “sobre|paisagem”, criar “circunstâncias de observação” (RAMME, 2007, p. 93) para a experiência multissensorial num dado contexto espaço-temporal: o Cerrado, evocado em sua potencialidade poética a partir da fulguração estética das camadas visuais em continuum.

¹ cf. AZEVEDO COSTA NETO, ANÉSIO; ARAUJO, NIVALDA ASSUNÇÃO . Projeto Cerrado - Primavera. Revista Estado da Arte, v. 2, p. 1-22, 2021.

sínteses

As camadas visuais são criadas tendo-se em vista a sobreposição de elementos estéticos das imagens, tais como formas, cores e objetos da paisagem que tenham alguma correlação entre si. A isso são somados efeitos visuais de transparência e/ou transição entre as imagens, cada qual pensado de forma a integrar sutilmente as imagens numa teia de ocorrências que serão apresentadas concomitantemente ao ato de se tocar as trilhas sonoras. Os vídeos são elaborados pensando-se conjuntamente nas percepções sonoras e visuais, de modo que tanto som quanto imagem buscam perseguir incessantemente o fluxo de significantes (CUBITT, 1993) instaurados no momento em que a performance se desenvolve. Além disso, som e imagem alinham-se em torno da ação performática e conjuram um ambiente de outra ordem, que alude a um conjunto de perceptos (DELEUZE & GUATTARI, 1992) ordenados espaço-temporalmente.

O efeito pretendido, entre a associação das trilhas, produzidas a partir de estações de trabalho de áudio digital (Digital audio workstation – DAWs) e as imagens em movimento, é a proposição de uma poética que se estrutura a partir da evocação de ocorrências sonoras, características acústicas, complexidades visuais e das possíveis correlações entre as diversas percepções derivadas da experiência (sejam elas sonoras, visuais, táteis, temporais etc.) com e na paisagem¹. Uma vez distante, pretendemos instaurar um ambiente, com nuances forjadas a partir das notações sensoriais apreendidas e integradas a partir daquela experiência.

1 cf. Cf. AZEVEDO COSTA NETO, ANÉSIO; ARAUJO, N. A. . POÉTICA(S) DO(S) PROCESSO(S) NATURAL/AIS. In: IX Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas, 2022, Santiago, Chile. Anais do IX Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas. Santiago/Brasília/Goiânia: Universidad de Chile/ Media Lab / BR, 2022. p. 463-474.

REFERÊNCIAS

CUBITT, Sean. *Videography: video media as art and culture*. Basingstoke: Macmillan, 1993.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

LAGNADO, L. A instauração: um conceito entre instalação e performance. In: BASBAUM, R. (org.) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 34.

RAMME, Noéli. Instauração, um conceito na filosofia de Goodman. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, n. 15, 2007.

WESTGEEST, Helen. *Video Art Theory: A Comparative Approach*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2015

CAPÍTULO 4

Processos escultóricos orientados para a (des)semelhança: o modular manual de cinza sobre cinza

Capra Maia

O presente artigo articula questões que atravessam a instalação cinza sobre cinza, de minha autoria. A partir de seus pequenos blocos de concreto organizados em uma lógica modular, desdobra-se o conceito de semelhante, tensionado pelo modo de fatura manual empregado no processo de construção das peças, a despeito de sua aparente forma industrial. Tal aspecto vai de encontro ainda à questão do original e da cópia e sua relação com obras seriais e sua reprodutibilidade técnica. Além disso, discute-se a noção de processo escultórico, aqui compreendida não apenas como resultado de uma ação direta do artista sobre seu material de trabalho, mas como todo tipo de interferência ocorrida em uma materialidade qualquer, de modo intencional, acidental ou circunstancial, resultante da ação de seres humanos, animais, intempéries ou fenômenos físicos. Tal processo instaura uma vida própria aos objetos, que adquirem particularidades formais resultantes de sua história. Em cinza sobre cinza, tais particularidades foram acentuadas pela opção por processos manuais de modelagem e ao se deixar os blocos expostos às intempéries por cerca de 11 meses, buscando assim enfatizar a dessemelhança entre semelhantes.

cinza sobre cinza

Cinza sobre cinza é uma instalação composta por pequenos blocos de concreto dispostos no chão da galeria, sistematicamente organizados, estabelecendo relações ortogonais entre si, formando conjuntos que têm como referência o plano urbanístico das Superquadras da cidade de Brasília, quase como uma maquete.

Numa primeira mirada, observa-se o paralelo com obras do minimalismo, que frequentemente operacionalizam a lógica do modular e suas possíveis repetições. Ao se aproximar, contudo, observa-se que, apesar de semelhantes, os blocos não são idênticos, visto não serem resultado de um processo industrial – recurso bastante usual em obras minimalistas. Esses blocos, mesmo apresentando formato e medidas aproximadas, não são cópias exatas. Tal característica se deve ao seu modo de fatura, em que não se empregou um molde único, como em processos de fabricação em grande escala, mas sim, moldes de uso único, feitos a partir de armação de ripas de madeira e prendedores, de modo bastante artesanal, o que favoreceu pequenas variações de dimensões.

Para a produção das peças, montou-se os moldes e, em seguida, a mistura de cimento, areia, brita e água, ainda pastosa, foi despejada nos espaços criados para recebê-la, demandando então o tempo de secagem para, só então, desmoldar as peças, quando já estivessem secas. O processo foi repetido várias vezes e, em cada repetição, os espaços formados pela armação de madeira eram diferentes, criando uma ligeira variedade entre as peças. Assim, o processo manual que resultou em cinza sobre cinza buscou tensionar a relação manual x industrial, visto suas peças parecerem blocos ou tijolos industrializados, mas terem sido feitas individualmente, uma a uma.

Desse modo, cinza sobre cinza não opera a repetição indefinida de um múltiplo com cópias potencialmente infinitas, pois não se trata de um serial, mas de peças únicas. Não se está aqui no domínio da reproduzibilidade técnica, mas da produção de semelhança.

o único x um serial

Mas com a ampla variedade de oferta de materiais similares a esses blocos de concreto, por que não optar por peças industrializadas? Justamente por se buscar expressividade material, que deveria conferir particularidade a cada peça. Cada bloco não é resultado de uma repetição serial, mas uma peça única. Parecidos, porém não iguais, estabelecendo uma relação entre semelhante e dessemelhante que converge para o exemplo utilizado por Platão para abordar a questão no diálogo *Parmênides*:

Então, também tanto semelhante quanto dessemelhante parecerá ser, não é? (...) Da maneira como, para quem está afastado, coisas pintadas com a técnica da esquiagrafia, aparecendo, no conjunto, como uma parecerão estar afetadas pelo mesmo e ser semelhantes. (...) Mas para quem se aproxima, aparecerão como múltiplas e outras, e diferentes e dessemelhantes entre si, devido à aparição do diferente (2003, p. 127).

Figura 1 – Capra Maia. Cinza sobre cinza. 2023. Foto: Havane Melo. Fonte: <https://planos-utpicos-expos.havanemelo.com/>

Nesse diálogo, Platão, a partir da argumentação da personagem de Parmênides, articula seu conceito de ideia com as coisas sensíveis, e, por meio de uma intrincada construção lógica demonstra que, partindo de determinadas premissas, características aparentemente opostas como semelhante e dessemelhante poderiam ser observadas em um mesmo objeto.

Tal defesa mostra-se relevante na relação que se estabelece entre cópias de peças únicas e seriais – essa última a se manifestar no período do surgimento daquilo que Walter Benjamin chamou de reprodutibilidade técnica, com a xilogravura, a imprensa, a calcogravura, a litografia, a fotografia, a reprodução técnica do som.

Cabe aqui destacar que o termo cópia é frequentemente utilizado tanto para designar a reprodução/imitação/falsificação manual de uma obra, quanto cada exemplar de obras seriais como esculturas em metal e gravura, o que gera certa confusão, visto assumirem diferentes relações internas. Isso porque se a relação original x cópia é ambígua em linguagens seriais/múltiplas, não o é quando se trata da reprodução de um objeto único.



De acordo com Benjamin, apenas no original é possível se deparar com o “o aqui e agora da obra de arte, sua existência única” (1994, p. 167), a respeito do que ele esclarece:

É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução (BENJAMIN, 1994, p. 167).

Essa existência única, mencionada por Benjamin, interessa aqui particularmente, visto ir de encontro àquilo que defino como processo escultórico, a ser elaborado no tópico que se segue.

processo escultórico

Ao discutir a questão do original, Benjamin o rastreia identificando-o “como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (1994, p. 167), o que escaparia à reprodutibilidade, técnica ou não. É curioso que, ao mesmo tempo que o autor ressalta a irreprodutibilidade do original em sua fisicalidade única e dotada de uma história própria, defende, em seguida, a imutabilidade da obra de arte. Imerso no tempo, o objeto artístico estará fatalmente fadado à modificações formais, resultantes de processos próprios ao envelhecimento. Assim, ao associar o original ao permanente, “sempre igual e idêntico a si mesmo”, é como se Benjamin, acompanhando uma tradição idealista que deixou marcas profundas na história da arte, desmembrasse a obra entre conceito e matéria, desconsiderando a participação desta última na constituição do que é a obra de arte.

Figura 2 – Capra Maia. Cinza sobre cinza. 2023. Foto: Havane Melo. Fonte: <https://planos-utpicos-expos.havanemelo.com/>



Partindo do princípio de que a matéria participa ativamente da constituição daquilo que vem a ser um objeto de arte – seja por sua fisicalidade, seja pela ação que envolve – ela se dá necessariamente no tempo, sujeita, portanto, à impermanência. Aqui, cabe destacar, nos centraremos em obras dotadas de indiscutível materialidade, condição necessária para a elaboração da noção de *processo escultórico*.

Compreendo por *processo escultórico* uma ação que resulte na modificação de uma determinada configuração formal assumida por um aglomerado específico de matéria, resultado de uma atuação direta de um agente qualquer, seja de modo intencional, acidental ou circunstancial.

Assim, observa-se que o *processo escultórico* esteve sempre compreendido na atividade inerente a um escultor, no sentido mais tradicional que o termo apresenta na história da arte, até meados de 1950. Quando, por exemplo, Michelangelo, Bernini, Canova, Rodin ou Brancusi se colocavam diante de um bloco de carrara, munidos de seus cinzéis, arcos, martelos e o perfuravam, desbastavam, poliam até que seus monólitos assumissem a forma previamente idealizada em suas mentes, isso está incluído naquilo que estou buscando definir como *processo escultórico*. Mas não só. Processos usualmente compreendidos como degradação – como ação de pragas, das intempéries, o desgaste proveniente do uso, incidência solar, umidade, mofo e mesmo pequenos acidentes cotidianos – uma vez que modifiquem a materialidade de um aglomerado coeso de matéria, são aqui também compreendidos como possíveis agentes a realizar processos escultóricos.

Desse modo, *cinza sobre cinza* foi concebido para que sua materialidade fosse constituída a partir de principalmente dois processos escultóricos distintos: aquele resultante do trabalho de modelagem do cimento e a ação das intempéries, que por um período de cerca de onze meses interferiu em sua materialidade.

a vida particular de cada bloco

Os blocos de *cinza sobre cinza* foram moldados a partir de moldes de uso único, montados especificamente para conter cada bloco por meio de armações provisórias de ripas, sem preocupação com o esquadramento dos ângulos ou com a repetição exata das medidas, buscando assim propiciar

uma variedade por meio de pequenas diferenças. A mistura de cimento e areia incluiu uma proporção propositalmente alta desta última para que a peça fosse menos resistente, aumentando assim sua suscetibilidade ao desgaste. Após finalizar os blocos de concreto, esses foram deixados por cerca de onze meses expostos às intempéries, a fim de que adquirissem características ainda mais particulares.

Desse modo, a modelagem das peças foi feita por mim, e um sutil processo de subtração foi realizado pelas sucessivas chuvas às quais as peças foram expostas, num exercício de criar diferença dentro de uma repetição. Essas pequenas variações resultam tanto da manualidade quanto da ação das intempéries, o que, ao mesmo tempo que torna cada bloco único, também os iguala, ao serem expostos às mesmas condições. É a vida única de cada bloco que os torna simultaneamente semelhantes e dessemelhantes entre si.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; tradução Sérgio Paulo Rouanet, 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas; v. 1. p. 253.

PLATÃO. *Parmênides*. Texto estabelecido e anotado por John Burnet; tradução, apresentação e notas de Maura Iglésias e Fernando Rodrigues. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2003. p. 144.

CAPÍTULO 5

A ponte entre verdade e
ficção percorrida pela
captura da imagem
nas obras
*Estranhas diversões e
Memórias, sombras e
cicatrices*

Havane Melo

O estranho

Inquietante. Incômodo. Obscuro. Sombrio. Lúgubre. O cão que não reconhece seu dono. A subversão da lei do recalque. Freud, em 1919, lançou mão do conceito por onde navegamos em 2019.

A fotografia contemporânea, embasada em reflexões sobre arte e confusões da memória, despreocupada com a demonstração da realidade, apresenta o estranhamento como recurso de comunicação visual do artista com o público.

Para que apareça o estranhamento, é necessário que exista a familiaridade. Frequentemente, a familiaridade é construída com auxílio de memórias, experiências e conhecimentos transmitidos. Quando um conteúdo não é apresentado de acordo com as expectativas ou sendo revelado pela primeira vez, o estranhamento pode despertar-se. Consiste, justamente, no ponto de encontro entre o familiar e o estrangeiro, a repetição e o ineditismo.

Memórias falsas

Retenção de ideias. Impressões. Lembranças. Unidade funcional de armazenamento de dados. Reconstrução do caminho mental que registra vivências. Familiaridades.

É possível lembrar-se de um sentimento? O sentimento de felicidade de uma memória de infância tem o mesmo sentido que o significado atual de felicidade para um adulto?

Para o professor de psicologia cognitiva da City University of London e diretor do Centro de Memória e Direito, Martin Conway, memórias podem ser construções mentais como obras de arte. E, obras de arte, como sabemos, podem ser fictícias. Mesmo a autobiografia pode conter experiências relativamente distintas da vivência real, pois o ser humano possui limitada capacidade de acessar a memória.

A fotografia participa como tecnologia de armazenamento de informações, mas o olhar dirigido para o registro resulta do processo intencional do autor. Em vez de movimentar o pincel, o fotógrafo pode brincar com o aparelho (FLUSSER, 2018, p. 89). E esse ato gera ficção.

Em associação com o jogo da memória, a ficção permite novas leituras do clichê, da simbologia e do lugar comum retratado na fotografia. Essa configuração é decorrente da jornada em busca de autenticidade, brincando perigosamente entre os limites da autenticidade e do kitsch.

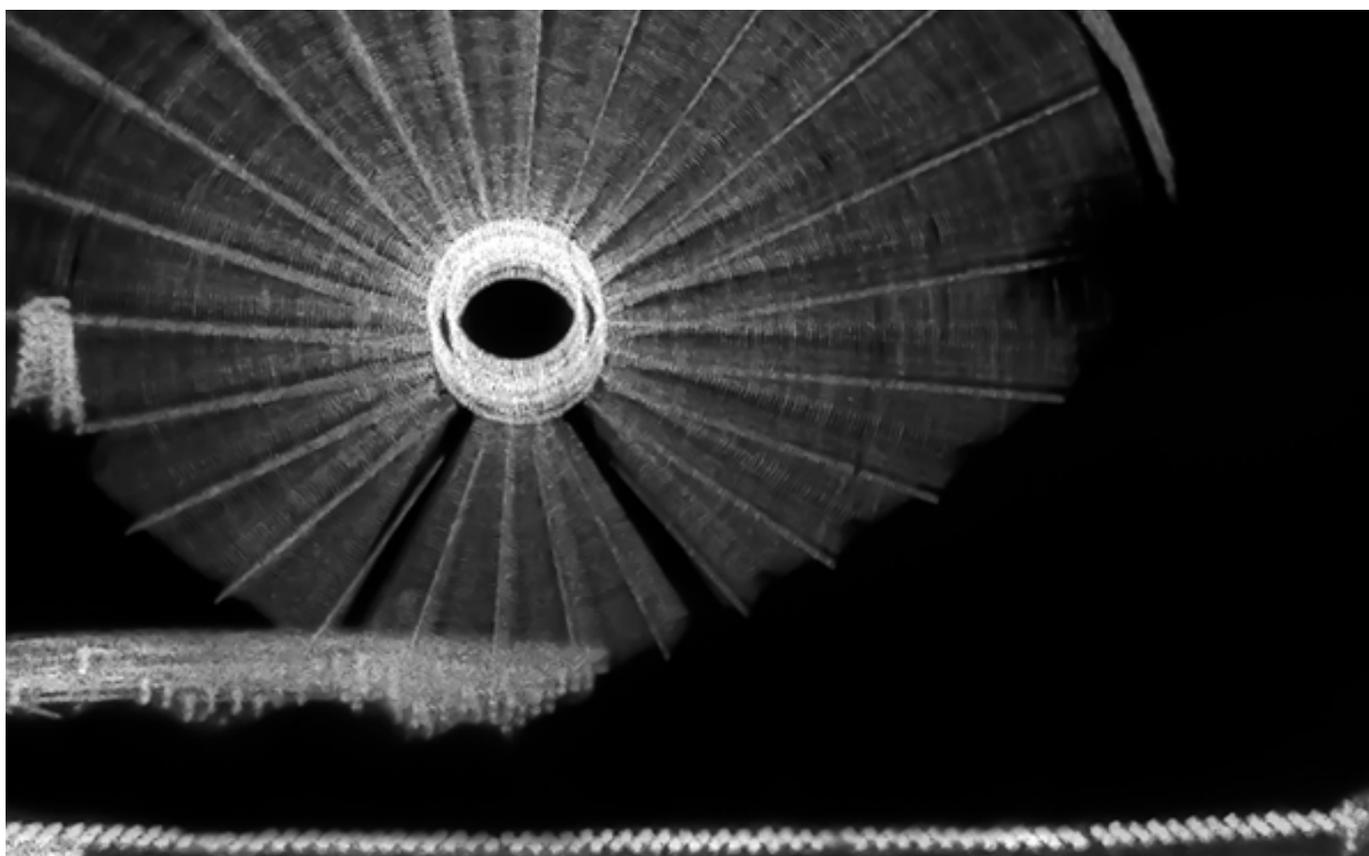
Parques de diversões

Parques itinerantes de brinquedos gigantes para agitar a produção de adrenalina em adultos e crianças foram mais populares no passado. A captura das imagens visitando esse tema evoca memórias não só de outro período da vida como de outra conformação sociocultural. O equilíbrio e o balanço de cor contrapõem a estética kitsch provocada pelo assunto. É paradoxo: desafia a leitura visual mais conformada.

Em seu livro *O kitsch e suas dimensões*, Christina Sêga explica que essa estética normalmente está associada à arte e possui quatro características: imitação, exagero, ocupação do espaço errado e perda da função original. Essa última é a problemática que nos interessa:

A quarta característica [do kitsch] é a perda da função original, isto é, um objeto deixa de exercer sua função primária e adota uma segunda. Por isso o kitsch é adquirido pelo seu aspecto funcional e prático. Como exemplo, podemos citar o ferro de passar roupa a carvão em desuso e fora de moda, ocupando um espaço num outro ambiente apenas como função decorativa (SÊGA, 2008, p.20).

O kitsch carrega consigo a polêmica de substituir a autenticidade do objeto original inventando uma nova função dissociada dos fundamentos primários desse objeto. O parque de diversões deixou de ser aventura e virou uma poesia nostálgica na parede, evocando memórias de realidades passadas.





O teto

Pode ser metafórico ou concreto. É o lugar mais alto. Pode ser uma cobertura que protege. Acolhe. Gera familiaridade. Pode se referir a uma casa ou a um pagamento.

Como era o teto da casa que você morou na infância? Como era o teto do corredor do apartamento que você morou aos 25 anos de idade? Essas são memórias de um teto com características concretas.

O corpo opaco do teto intercepta os raios luminosos gerando obscuridade. Quando a fotografia não tem um assunto suficientemente claro, enquadrando texturas sem objetos ou ações nítidas, trabalha-se com subjetividade e abstração. Ao ser utilizado dessa forma, o argumento fotográfico fica nebuloso. Assim, são criadas as sombras em um teto utilizado como metáfora.

As marcas da sujeira, do tempo, do sol e da vida estão no teto. Em geral, do lado de fora. O teto construído com telhas transparentes permite revelar sua face externa. O sol crava um quadrado de luz difusa no chão. O teto dilui a entrada da luz. Aparecem as cicatrizes do material. A cicatriz como metáfora para as marcas do ambiente.

Figura 1 – Havane Melo. Estranhas diversões. 2019. Fonte: autoria própria.

Figura 2 – Havane Melo. Memórias, sombras e cicatrizes. 2023. Fonte: autoria própria.







Extremos

A natureza ideológica do ângulo da tomada indica a busca da valoração do objeto escolhido como assunto (MACHADO, 2015, p. 117). O recorte do enquadramento permite a omissão de informações externas, enfatizando os detalhes e os contrastes escolhidos. O fotógrafo se coloca no espaço dos acontecimentos, ajusta o aparelho e a postura em busca de uma narrativa. Os acontecimentos e as cenas são lapidados em prol do desenvolvimento de um conceito.

O conceito é um trabalho de consciência do artista, de escolhas e desenvolvimento. Pode ser também a consequência de oportunidade, acesso ou conveniência. É o resultado da mistura entre técnica, meio e estilo.

Experimentar equipamentos, filmes, luzes e edições faz parte do desenvolvimento da pesquisa. Indícios dessa jornada transparecem no resultado final do projeto. O artista demonstra suas intenções em abordar os temas escolhidos ao comunicar mensagens através da composição final da obra.

O trabalho de contraste intenso é uma escolha entre extremos. O preto profundo omite detalhes do cenário e assim constrói sua falsa verdade. O monocromático, do mesmo modo, utiliza-se da diferença entre áreas luminosas e escuras para se comunicar. A ausência de cores é compensada pelo contraste:

As imagens de contraste alto apresentam eventualmente apenas tons escuros e mudam de forma abrupta da luz para a escuridão. As imagens de contraste baixo apresentam, sobretudo, meios-tons. Em compensação, as imagens com contraste normal apresentam uma distribuição regular dos tons, das altas luzes às sombras, passando pelos meios-tons (PRAKEL, 2012, p. 56).

Captura

A captura da imagem contemporânea é ampliada pelas diversas possibilidades tecnológicas disponíveis. O processo de pós-produção possibilita novos desdobramentos independentes da existência real dos elementos agregados à imagem. Essa característica permitiu que *Estranhas diversões* fosse capturado em câmera e filme analógicos enquanto *Sombras, memórias e cicatrizes* foi produzido com um smartphone. Décadas separam as duas tecnologias que agora convivem paralelamente em trabalhos distintos.

A pós-produção como parte do processo criativo contemporâneo designa, segundo Bourriaud (2009, p. 14), uma zona de atividade e uma atitude do artista. Esse momento do trabalho permite que sejam incorporados elementos de cultura e manipulações de significados para a construção de novas trajetórias.

O manuseio do produto gerado pela captura permite refletir sobre o erro e a falha de maneira ampla. É possível escolher trabalhar com o erro gerado pela tecnologia ou corrigir resultados iniciais criando um novo padrão para definir o que é o acerto em cada imagem. A revelação continua sendo um passo importante do processo criativo fotográfico, podendo mesclar meios físicos, químicos e digitais.

A manipulação é tecnicamente possibilitada até o elemento mínimo, o pixel, proporcionando um jogo de recombinação infinito dentro dos elementos constitutivos na composição da imagem. Pelo fato, atirando a objetividade para segundo plano, criando conseqüentemente um plano para o desenvolvimento da subjetividade, proporcionando uma realidade afastada da realidade, em que aquilo que se constitui como referente é a imagem, ou seja, são as imagens que constituem a realidade e é através dela que se orientam as imagens (BERNARDINO, 2009, p. 203).

Essa ideia de jogo de combinação entre aparelho e artistas durante o processo de pós-produção também é discutida por Flusser (2018, p. 89): os aparelhos emancipam o homem para o jogo. Trata-se de ganhos e perdas de possibilidades tecnológicas sobre a imagem em uma espiral

de experimentações até encontrar o resultado almejado. A intenção de quem manipula o aparelho é determinante para a produção do resultado. O trabalho de manipulação da imagem é orquestrado, bem como a captura inicial resulta de estratégia. O despertar dessa consciência na forma de trabalho artístico torna-se etapa complementar do processo criativo. Vamos além do pincel.

Para o construtor de imagem o trabalho de produção e de captura pode ser apenas uma etapa da jornada criativa, a construção de um arquivo, a vivência de uma experiência ou decorrente de uma oportunidade. O início do conceito pode ser aberto e abstrato, pois a obra continua em processo até sua solução. E mesmo a solução pode não ser única em resultado final ou formato. Um mesmo trabalho percorre molduras em galerias e telas de smartphone com a mesma desenvoltura. A imagem contemporânea está confortável em diversos suportes e aceita diversas manipulações de estética ou de formato. Essa característica metamórfica vem evoluindo e permite a exploração de diversos espaços e públicos (físicos ou virtuais).

Mentiras

Não tratei de verdades ou realidades em meus trabalhos, embora todo objeto fotografado, concretamente, tenha estado à minha frente. Meu olho físico captura apenas uma parte do trabalho, o restante é capturado com a participação do olho do aparelho e seus mecanismos de atuação. O computador, através de softwares de processamento de imagem, cria novas informações sobre o conteúdo, manipula, ajusta, uniformiza. É preciso aprender a dominar a máquina antes que ela domine o artista. A escolha é consciência, é pesquisa, é o jogo que Flusser menciona.

O suporte também é um problema que precisa de resolução. O tipo, o tamanho e a gramatura do papel. Como reage com o brilho? Até onde consigo dominar todas as fases do meu trabalho se, no momento, não sou eu que estou manipulando os equipamentos de impressão? A independência do artista que usa a tecnologia como meio de produção pode ser discutida e problematizada na sua produção.

O abismo entre verdade e ficção é percorrido pela edição de imagens com base no conceito desenvolvido pelo olhar do fotógrafo de arte e as decisões que toma ao longo do processo criativo. Assim, histórias são construídas e tecnologias de períodos distintos são mixadas em busca da construção de novos significados que expressam sua pesquisa poética.

REFERÊNCIAS

BERNARDINO, Paulo. Intersecções das novas tecnologias. *In: FURTADO, Beatriz (org.). Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...* São Paulo: editora Hedra, 2009. p. 193-214.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAMARGO, Selma de Abreu; FERREIRA, Nadiá Paulo. O estranho na obra de Sigmund Freud e no ensino de Jacques Lacan. *Trivium*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 81-94, jun. 2020. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-48912020000100008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 15 dez. 2023.

CONWAY, Martin. Por que criamos memórias do que nunca aconteceu? Entrevista concedida a Juliana Gragnani. *BBC News Brasil em Londres*. Fevereiro de 2020. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/geral-51191339>. Acesso em 15 dez. 2023.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. São Paulo: É realizações, 2018.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MARTINI, André de; COELHO JUNIOR, Nelson Ernesto. Novas notas sobre "O estranho". *Tempo psicanalítico*, Rio de Janeiro, v. 42, n. 2, p. 371-402, jun. 2010. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382010000200006&lng=pt&nrm=iso. acessos em 15 dez. 2023.

PRAKEL, David. *Fundamentos da fotografia criativa*. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

SÊGA, Christina Pedrazza. *O kitsch e suas dimensões*. Brasília: Casa das Musas, 2008.

CAPÍTULO 6

Sobre ser céu

Karine de Lima





Figura 1 – Karine de Lima. Sobre ser céu. 2023.

Sobre ser céu é uma série que parte de imagens feitas a partir do céu de Brasília e das curvas do prédio projetado por Niemeyer para o museu nacional. Através da mistura de imagens, natureza e concreto se fundem por meio de quebras e dissoluções, questionando a pureza das linhas, a separação entre racionalidade e subjetividade. A totalidade se forma por camadas que se sobrepõem, criando embaçamentos, inversões e obliterações. Por meio delas, a obra questiona a solidez das bases conceituais modernistas e suas noções de desenvolvimento.

O Museu Nacional de Brasília caracteriza-se especialmente pela síntese de formas curvas e linhas fluidas, em contraste com o céu. Concebido na década de 1950 como parte do plano urbanístico da capital recém-inaugurada, é um projeto pautado na superação dos paradigmas arquitetônicos tradicionais da época, por meio da abordagem que enfatizava a plasticidade das formas e a fusão entre o construído e o natural.

A promessa de um futuro progressista que o modernismo buscava originalmente sofre, ao longo do tempo, a perda da capacidade de resposta aos desafios que esse futuro apresenta. Mais do que isto, os problemas decorrentes de algumas consequências da adoção dessas ideias apresentam às gerações posteriores questões de complexa solução, tão monumentais quanto às dimensões do Museu.

Isso ocorre porque a ideia de progresso da época acreditava que ele poderia ser alcançado por meio da aplicação sistemática de inovações técnicas, como as linhas limpas e formas geométricas na arquitetura, urbanismo e design. Essas noções estéticas refletiam uma busca pela simplicidade e eficiência e aplicação de determinados padrões, ignorando o contexto e as relações sistêmicas de seus territórios. Ao longo do tempo, esse paradigma de desenvolvimento revelou suas limitações. As abordagens centradas na funcionalidade negligenciaram as dimensões sociais e culturais, resultando em ambientes urbanos impessoais e alienados, como afirma Jane Jacobs:

As artérias viárias, junto com estacionamentos, postos de gasolina e drive-ins, são instrumentos de destruição urbana poderosos e persistentes. Para lhes dar lugar, ruas são destruídas e transformadas em espaços imprecisos, sem sentidos e vazios para qualquer pessoa a pé. (JACOBS, 1961, p. 378).

Além disso, a ênfase na modernização rápida frequentemente levou à degradação do meio ambiente e à desconsideração das práticas sustentáveis, uma vez que o foco na funcionalidade e na forma exclui o “pensar sistemicamente em escalas de tempo mais longas e prestar atenção aos relacionamentos e aos contextos, em vez de migrar para respostas rápidas e soluções milagrosas” (WAHL, 2016 p.36).

Apesar de concebido na década de 50, a construção do prédio foi concluída apenas em 2006. Este intervalo temporal entre concepção e conclusão comporta uma transcendência de gerações que reúne a esperança utópica em certo modelo de desenvolvimento e os desafios impostos por suas consequências negativas.

Essa reunião, na obra, parte de narrativas visuais tão ambíguas e embaçadas quanto a presença, ainda pungente, dessas ideias estáticas e dualistas de progresso. Ele vem do passado, mas insiste em habitar o futuro, seja pela sua dominância que ainda persiste, seja pelas consequências que provoca.

Em 1950 o mundo ainda estava em estágio de industrialização. As emissões de gases de efeito estufa eram substancialmente menores em comparação com as emissões atuais. Em 2006 o mundo já enfrentava uma crise climática sem precedentes, tendo as atividades industriais, a queima de combustíveis fósseis e as mudanças no uso da terra como fatores significativos para as emissões de gases de efeito estufa, exacerbando o problema do aquecimento global.

As imagens vacilantes de sobre ser céu convidam à reflexão sobre como as aspirações de progresso e desenvolvimento, fundamentais para a era modernista, são conceitos ambíguos cuja variedade de interpretações é tão vasta quanto as bases de valores que as fundamentam. Apesar do paradoxo da sustentação que as compõem, aqui, sua forma e materialidade transitam entre o marco arquitetônico à qual constituem e a simbologia de um legado cuja mentalidade encerra imperativos urgentes de mudança.

A utilização de sobreposições e dissoluções na série também ecoa as teorias de Michel Foucault sobre o poder e as estruturas sociais. Ao questionar a pureza das linhas e a separação entre racionalidade e subjetividade, a obra busca explorar as complexidades das relações humanas e as formas como as ideologias moldam nosso entendimento do mundo.

Michel Foucault, em sua discussão sobre as interseções entre poder, verdade e progresso, lança luz sobre discursos que perpetuam certas noções de progresso. Ele aponta especialmente

não o próprio mecanismo da relação entre poder, direito e verdade, mas a intensidade da relação e sua constância, digamos isto: somos forçados a produzir a verdade pelo poder que exige essa verdade e que necessita dela para funcionar, temos de dizer a verdade, somos coagidos, somos condenados a confessar a verdade ou encontrá-la (FOUCAULT, 1999, p. 29).

As três primeiras imagens são formadas por sobreposições que, deslocando a colagem em poucos milímetros, geram um embaçamento de limites entre concreto e céu, urbano e natural. Enquanto metáfora das inconsistências na relação modernista com o mundo natural, as transparências das imagens geram entrelaçamentos entre limites das imagens, que são levemente dissolvidos.

Há um questionamento de fronteiras entre dentro e fora, o qual reflete sobre a relação entre natureza, urbanismo e construção do espaço. Essa dissolução também pode ser associada à quebra de um modelo dominante de pensar em oposições dualistas, tão próprio do pensamento ocidental do pós-guerra, e tão inadequado ao contexto contemporâneo de incertezas. Na quarta imagem entra o elemento do corpo, que ali é um minúsculo detalhe perdido na imensidão do concreto. Ao agregar mais um componente ao elemento natural da composição, mesmo se repetindo, ele é um elemento múltiplo que não se interconecta. Ao contrário, está inserido em uma espécie de borda que acompanha seu tamanho e cria uma certa profundidade.

Aqui, cada corpo comporta um universo próprio, que é representativo da totalidade de onde a imagem de fundo surgiu. Das 4 imagens, essa é a que reverte a lógica da dissolução de limites, encerrando um caráter muito mais de confinamento do que de fusão. São corpos distantes entre si, cerceados pelos limites de seu próprio universo.

Sua distância espacial, insinuada pelos efeitos de profundidade, pode aludir também à relação temporal que envolve tanto a história da construção do museu quanto a decadência das bases conceituais do modernismo enquanto utopia.

Nesse sentido, as sobreposições e embaçamentos capturados nas imagens funcionam como metáforas visuais das complexidades inerentes à coexistência desses elementos.

A cidade moderna, representada pelo Museu Nacional de Brasília, emerge, aqui, como um espaço onde as linhas entre o natural e o construído se tornam tênues. Os embaçamentos capturados nas imagens não são apenas estéticos, mas simbólicos de uma realidade mais ampla. Eles sugerem as inconsistências e desafios enfrentados pelas ideias modernistas e suas lacunas de adequação à complexidade do mundo natural.

Ao explorar os limites borrados entre concreto e céu, a obra também propõe uma reflexão sobre como seria uma utopia atual, apta a responder aos desafios impostos pela realidade dinâmica e em constante mudança do mundo contemporâneo. Como afirma Christian Whal, em seus estudos sobre design de culturas regenerativas, “precisamos abrir mão da necessidade de previsão e controle, e entender que todas as respostas e soluções serão, na melhor das hipóteses, parciais e transitórias (WHALL, p. 38).

A reconfiguração da imagem proposta pelo conjunto, em que os limites já não são tão claros, alude a essa abertura a novas perspectivas de percepção da realidade. A beleza vacilante que vem das formas que se embaralham sob a tonalidade azulada se mescla ao mesmo tempo em que as imagens intercalam-se, criando um novo corpo integrado.

Essa integração alude, na obra, às propostas de um entendimento de progresso que aborda a dissolução dos limites tradicionais, em que as organizações se dissolvem à medida em que nos concentramos mais na colaboração (alianças, redes, parcerias). “Mudamos de organizações apartadas para ecologias interligadas de colaboração, que tecem parcerias mutuamente benéficas” (WAHL, p. 39).

Ainda sobre a dissolução de fronteiras entre natural e artificial e a imersão nas sobreposições e interdependências que ressoam a partir das formas, cabe citar Edgar Morin e sua teoria da complexidade. Amplamente estudada e reinterpretada em torno da interdependência, no trabalho ela ressoa na medida em que aborda as relações de interdependência emergentes no contexto das transformações sistêmicas e da crise oriunda da construção e aplicação compartimentada do conhecimento.

Como observado por Morin,

A ambição da complexidade é relatar articulações que são destruídas pelos cortes entre disciplinas, entre categorias cognitivas e entre tipos de conhecimento. De fato, a aspiração à complexidade tende para o conhecimento multidimensional. Não se trata de dar todas as informações sobre um fenômeno estudado, mas de respeitar as suas diversas dimensões (MORIN, 1998, p. 138).

“Sobre ser Céu” é um trabalho que faz essa abordagem através da imagem: dissolução de limites e fronteiras entre dentro e fora, convidando o espectador a repensar a relação entre natureza, arquitetura e progresso. Afinal, as complexidades das relações humanas e suas interações com o ambiente construído permeiam seu meio e se interconectam às consequências que possam causar, individual e coletivamente.

REFERÊNCIAS

JACOBS, J. *Morte e vida das grandes cidades*. Tradução de Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FOUCAULT, *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORIN, *Ciência com Consciência*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Berhand, 1998.

WHAL, Daniel Christian. *Design de Culturas Regenerativas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bambual, 2016.

PAVIANI, Aldo; JATOBÁ, Sergio Ulisses; CIDADE, Luci Cony Faria; BARRETO, Frederico Flósculo Pinheiro; *Brasília 50 anos da Capital à Metrópole*. Brasília: Editora Unb, 2010.

CAPÍTULO 7

**Brasília utópica,
verbovisual,
imaginária:
cotidiano e
paisagem urbana
na colagem
contemporânea**

Léo Tavares

Todo o processo do artista (conceitual, material, experimental), compreendido tanto como ativação de ideias quanto como reflexão posterior, tem um vínculo histórico e fundamental com o termo poética, ou *poiesis*. Esse termo, que é hoje associado ao estudo da arte enquanto forma de conhecimento, vinculado a um campo específico acadêmico, e que pode ser descrito como análise do fazer artístico, surge na Antiguidade Grega, envolvendo em sua acepção a noção de trazer algo a ser, isto é: a *poiesis* é uma ação de criação ou transposição da ideia para a forma ou para a linguagem. Neste sentido, poética teria alguma relação com o termo grego *techné*, que é historicamente utilizado para se falar daquilo que o Ocidente visualiza como arte, por dizer respeito, propriamente, à confecção de objetos.

A *poiesis*, no entanto, tem uma abrangência mais ampla dentro dos meandros do fazer artístico, dando conta também das dimensões subjetivas que, evidentemente, influenciam o fazer e que se deixam entrever no processo de recepção estética, ou seja, quando se está diante, se vê e lê, se relaciona e interpreta um trabalho artístico, uma imagem, uma manifestação poética criada por alguém por meio da *techné*. A origem etimológica de *poiesis* está vinculada a noções de produção em geral, de fazer, de estabelecer, de tornar algo real, de construir, de colocar e de originar.

Para escrever sobre Brasília, volto-me a esse ponto fundacional da atividade do artista: o fenômeno poético primitivo (BACHELARD, 1978, p. 188). É que, como efeito de uma visão poética, Brasília só poderia ter nascido do visionar utópico, que a compreendia como algo muito além de uma cidade. Brasília já foi sonho profético – do sacerdote católico italiano João Melchior Bosco, mais conhecido como Dom Bosco. Brasília já foi desenho, no traço de Lucio Costa – uma cruz até hoje confundida com um avião (emblema da modernidade do século 20) ou, para alguns, de imaginação mais pueril, uma delicada libélula. E Brasília já foi até mesmo cenário para duas narrativas transcendentais de Clarice Lispector. Nesses textos, a cidade é uma mistura de palco ancestral de uma civilização perdida e estéril, de engenhosidade futurista, pertencente a um só tempo a um período mítico e a uma era pós-humana. A visão de Lispector, aqui, está em consonância com a dos egiptólogos Iara Kern e Ernani Pimentel, que, no livro “Brasília Secreta – Enigma do Antigo Egito”, associam o plano original da cidade com a planta da capital egípcia de Akhetaton, fundada por volta de 1341 a. C. por um faraó herege (que suprimiu o culto a todos os deuses, com exceção de Áton, o deus do disco solar).

É com essa visão, de uma Brasília-devir, sempre no rumo de se constituir como futuro, sempre na beira de realizar-se como projeto, de cumprir com o próprio destino, que me lancei a um trabalho verbovisual sobre a cidade.

Esta é, devo pontuar, a minha cidade. Quando cheguei no cerrado, em 1999, aos quinze anos, vinha de uma existência sulista e pampeana, tendo sempre vivido em um território anti-planejamento, de imaginário de algum modo mais bem-formado, tanto no sentido de uma concepção coletiva de lugar quanto em relação a uma familiaridade genuína com seus mistérios. As incógnitas deste arredio Brasil Central ainda me intrigam, agora que estou prestes a completar quarenta anos. Quero permanecer em Brasília.

Quem escreve literatura ou trabalha com as imagens tem sempre essa missão, mais ou menos logicizada, de estar em constante embate com aquilo que, de alguma maneira, se esquia: com aquilo que pergunta. E Brasília pergunta. Nunca deixou de me fazer indagações – complexas como as imagens luzentes e sufocantes que Lispector devaneou aqui. Essas indagações, espero, vêm gerando inscrições artísticas, sem respostas tão demarcadas ou definitivas para além das sugestões poéticas.

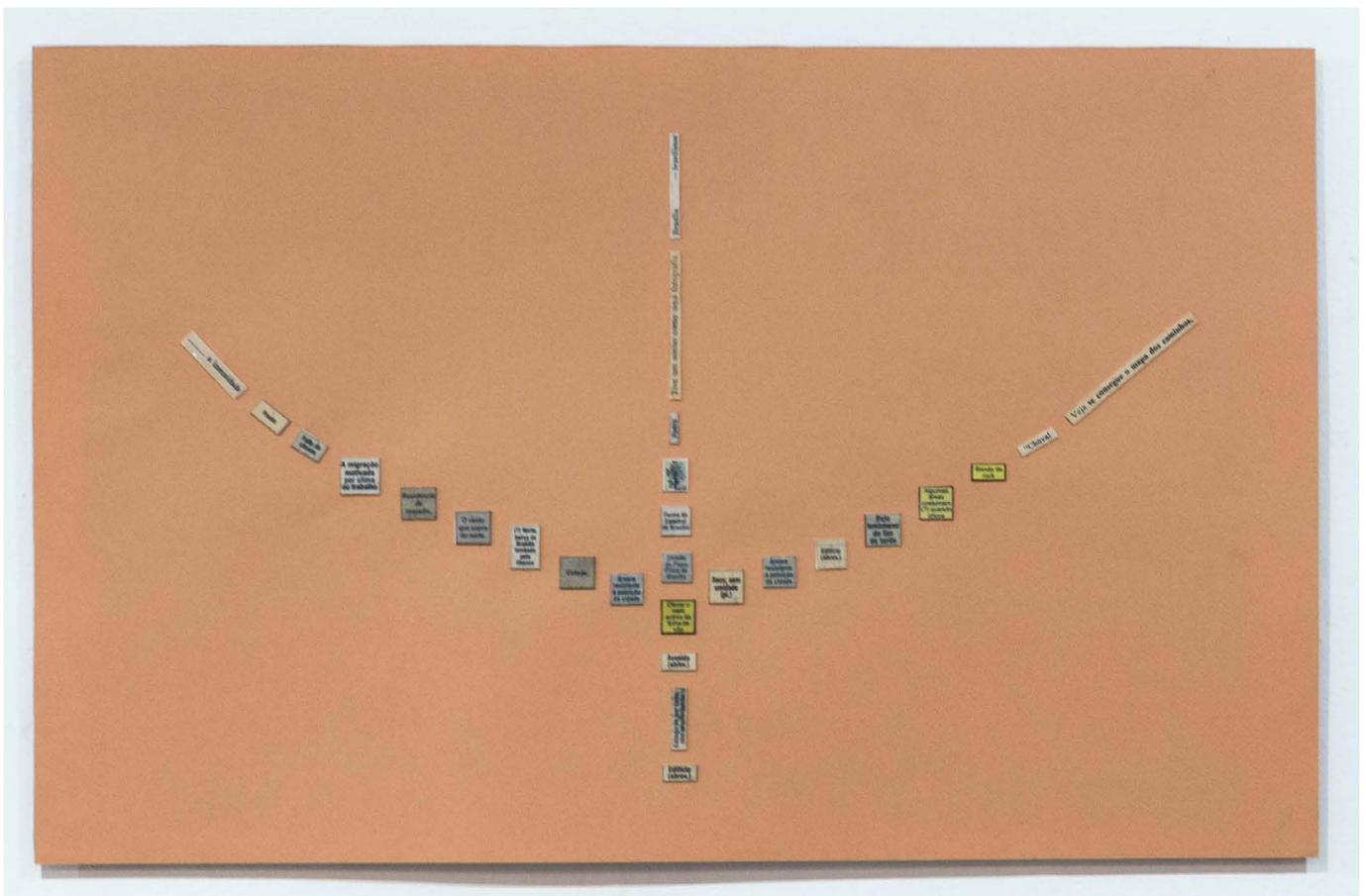
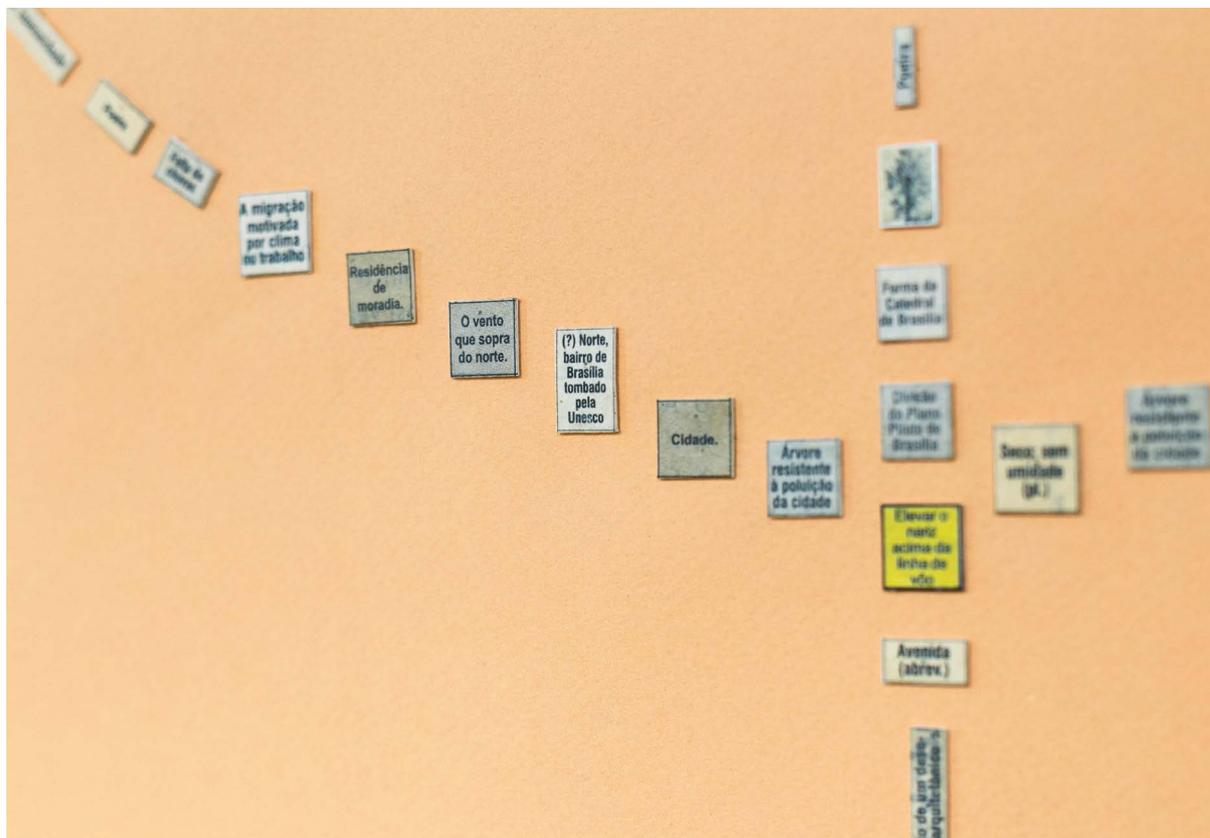


Figura 1, 2 e 3 – Léo Tavares. Um Plano Piloto. 2020. Foto: Havane Melo. Fonte: <https://planos-utpicos-expos.havanemelo.com/>



Ainda sobre o formato do plano-piloto da cidade, esse desenho que Lucio Costa negou veementemente se tratar de um avião, foi uma sucessão de signos – que, a partir de vivências de mais de duas décadas no ambiente brasiliense – acenderam-se no meu processo ruminante da criação, ainda no campo das possibilidades. A identidade da libélula, ou da borboleta, essa versão fictícia e romântica da forma original, mas também a dureza matemática do avião, assim como o misticismo da cruz, todas essas variações estão, para mim, presentes e vibrantes na ideia de Brasília. Fixar-me na forma, ou num arremedo da forma, era o plano a ser seguido.

Mas, antes do plano, uma nota sobre procedimentos e linguagens. Meu trabalho artístico, como um todo, envolve a retroalimentação entre o ver e o ler. Em termos de localização de um território, creio que essas criações estejam em trânsito constante, ou no meio de uma divisa entre dois campos. Quanto aos materiais e aos procedimentos plásticos, a colagem, a montagem, o objeto e a instalação têm sido os instrumentos de solidificação de ideias.

A relação entre a palavra e a imagem, é importante grifar, não é nova, e sua origem obscura remonta aos primeiros grafismos, quando ainda não havia uma distinção categórica entre a comunicação do desenho e a comunicação

do texto. À maneira de Lispector, imagino uma Brasília assim, ainda movediça entre o visual e o verbal, contendo em si fragmentos de formas e de um discurso, de maneira homogênea, indiscernível, simultaneamente pré e pós-humana. Afinal, onde começa a utopia de Brasília, senão no traçado de uma cruz sobre papel, sobre a mesa de Lucio Costa? Ou, ainda, no vão amorfo dos sonhos, capturada como epifania pela compreensão de Dom Bosco?

W. J. T. Mitchell, em "Iconology: Image, Text, Ideology" (1986) observa que as relações entre palavra e imagem extrapolam o escopo teórico tradicional das noções de tempo e de espaço, e que, na verdade, desde o *ut pictura poesis*, as relações sociais, políticas, psicológicas e ideológicas se devem em grande parte à assimilação ocidental do verbal como legitimidade patriarcal e do visual como inconstância do feminino – G. E. Lessing, em sua homologia estrutural para as artes, intitulada "Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia" (1766), aplicava diferenças fundamentais baseadas em noções determinantes de domínios do tempo e domínios do espaço. Para ele, o tempo (via textualidade) encapsulava a expressão, a mente, a eloquência e o sublime, como categorias essencialmente masculinas, enquanto uma categoria voltada ao feminino estaria relegada às noções de espaço, imitação, corpo, silêncio, beleza e impureza (LESSING apud MITCHELL, 1986, p. 110).

A noção de performatividade é útil para problematizarmos a insistência na determinação de nichos, categorias e instâncias exclusivas, tanto para as interações sociais e as questões identitárias envolvidas nelas como para uma teoria das formas artísticas, por tanto tempo condicionada a abordar sem endereçar ideologicamente as interações formais que extravasam as convenções estipuladas por critérios binários.

Sendo produto de reiterações de práticas e compreensões uma vez tidas como permanentes, a performatividade, segundo Judith Butler, também pode ser lida como espaço da marcação da diferença. Nesse sentido, é um conceito crucial para pensarmos o verbovisual como lugar de excelência do híbrido no campo formal, pois os trabalhos artísticos e literários, afinal, também refletem os "rígidos marcos regulatórios" (BUTLER, 1990/2007, p. 33) fixados nas questões humanas.

Dessa maneira, a performatividade verbovisual seria uma circunscrição da experimentação, das proposições discursivas e as possíveis formas que as mesmas assumem, envolvendo a reiteração da diferença como contranarrativa à reiteração das noções de pureza, hierarquia e distinção fundamental entre gêneros, artes, formas, abordagens e potencialidades de expressão. O verbovisual, por sua característica híbrida, seria, portanto,

um território livre e receptivo a refletir no campo formal as problemáticas do binarismo e de outras questões ideológicas e políticas.

Em síntese, os trabalhos híbridos entre a linguagem verbal e a visual não atestam a dominação de uma sobre a outra, da ideia sobre o matérico, do lido sobre o visto, do tempo sobre o espaço, do discursivo sobre o sensível, mas promovem uma inserção também do leitor-espectador, que se torna elemento ativo da significação e, por conseguinte, da instauração da diferença.

Foi pensando nesse situar-se em relação a algo, a um espaço miscigenado a um tempo, que busquei, por meio da colagem, exercitar essas reminiscências, fragmentos que, no meu imaginário particular, formam Brasília. Formas múltiplas, semoventes, efêmeras, imaginárias, habitando a forma oficial.

A partir de um trabalho com a palavra e com a narrativa literária nas artes visuais, tenho investigado o papel da imaginação na criação estético-poética. O lugar de difícil acercamento do imaginar indica que, na miscigenação do lido e do visto, compõem-se imagens outras, imagens mentais potencializadas tanto pelo que é gerado pelo ler quanto pelo que se erige do ver. Utilizando o modelo ideogrâmico como paralelo, as imagens da imaginação seriam imagens libertas do invólucro material, e para além de seus avatares (palavra e imagem), reivindicam indistinção categórica: seriam, comumente, forma e conteúdo, espaço e tempo.

As imagens da imaginação escolheriam a erraticidade à conformação determinada, e por isto, poderiam ser compreendidas como elementos formadores de narrativas igualmente móveis, fluidas, que não se firmam em um formato e que não se orientam pela linearidade. A imagem da imaginação, livre dos regramentos e das taxonomias, é a imagem da utopia e do oximoro: pode avançar enquanto recua, lança luzes que escurecem territórios, é tempo sem âncora nas temporalidades e, por fim, é vazio preenchido de significados. Brasília, para mim, existe enquanto imaginada.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultura, 1978.

BUTLER, J. 1990/2007. El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Barcelona: Editorial Paidós.

KERN, Iara; PIMENTEL, Ernani Filgueiras. *Brasília secreta: Enigma do Antigo Egito*. Brasília: Pórtico Editora, 2000.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

**A migração
motivada
por clima
ou trabalho**

**Residência
de
moradia.**

**O vento
que sopra
do norte.**

**(?) Norte,
bairro de
Brasília
tombado
pela
Unesco**

Cidade.

**Árvore
resistente
à poluição
da cidade**

Poeira



Forma da
Catedral
de Brasília

Divisão
do Plano
Piloto de
Brasília

Elevar o
nariz
acima da
linha de
vão

Avenida
(abrev.)

Esboço de um dese-
nho arquitetônico 5

Edifício
(abrev.)

Seco; sem
umidade
(pl.)

Árvore
resistente
à poluição
da cidade

Edifício
(abrev.)

Belo
fenômeno
do fim
de tarde

Algumas
áreas
costumam
(?) quando
chove

CAPÍTULO 8

**O insólito dos
planos utópicos:
desvios como
retratos de
uma cidade.**

Nivalda Assunção

As obras *Pescar a linha do horizonte* (2016); *Escada para o cerrado* (2017); *Bifurcação* (2022) e *Terra vermelha* (2023) fazem parte de uma exposição idealizada e realizada pelo Grupo de Estudos, Pesquisas e Práticas Artísticas (GEPPA), da UnB, credenciado ao CNPq, nomeada Planos Utópicos, com curadoria de Giovanna Capra Maia. Esse conjunto de obras, entre fotografias e vídeo, exploram uma interseção da cidade e as disseminações de vivência corporal, da ecologia urbana e da intervenção de um corpo feminino nas águas do lago Paranoá, insígnia de um imaginário da urbs projetada, lago artificial mas que, paradoxalmente, porta sentidos de comunidade, já que é frequentado por turistas, banhistas e até pescadores.

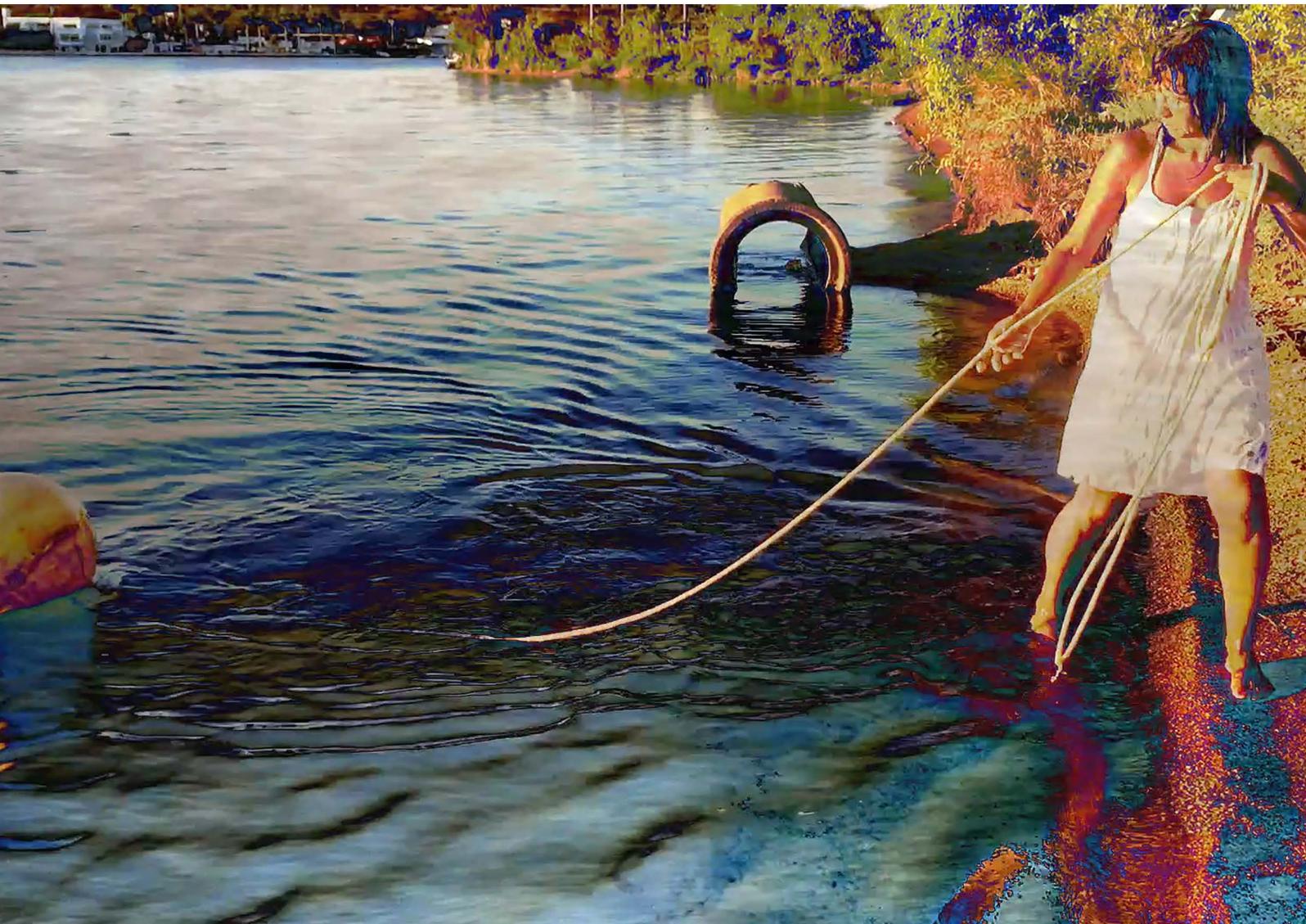
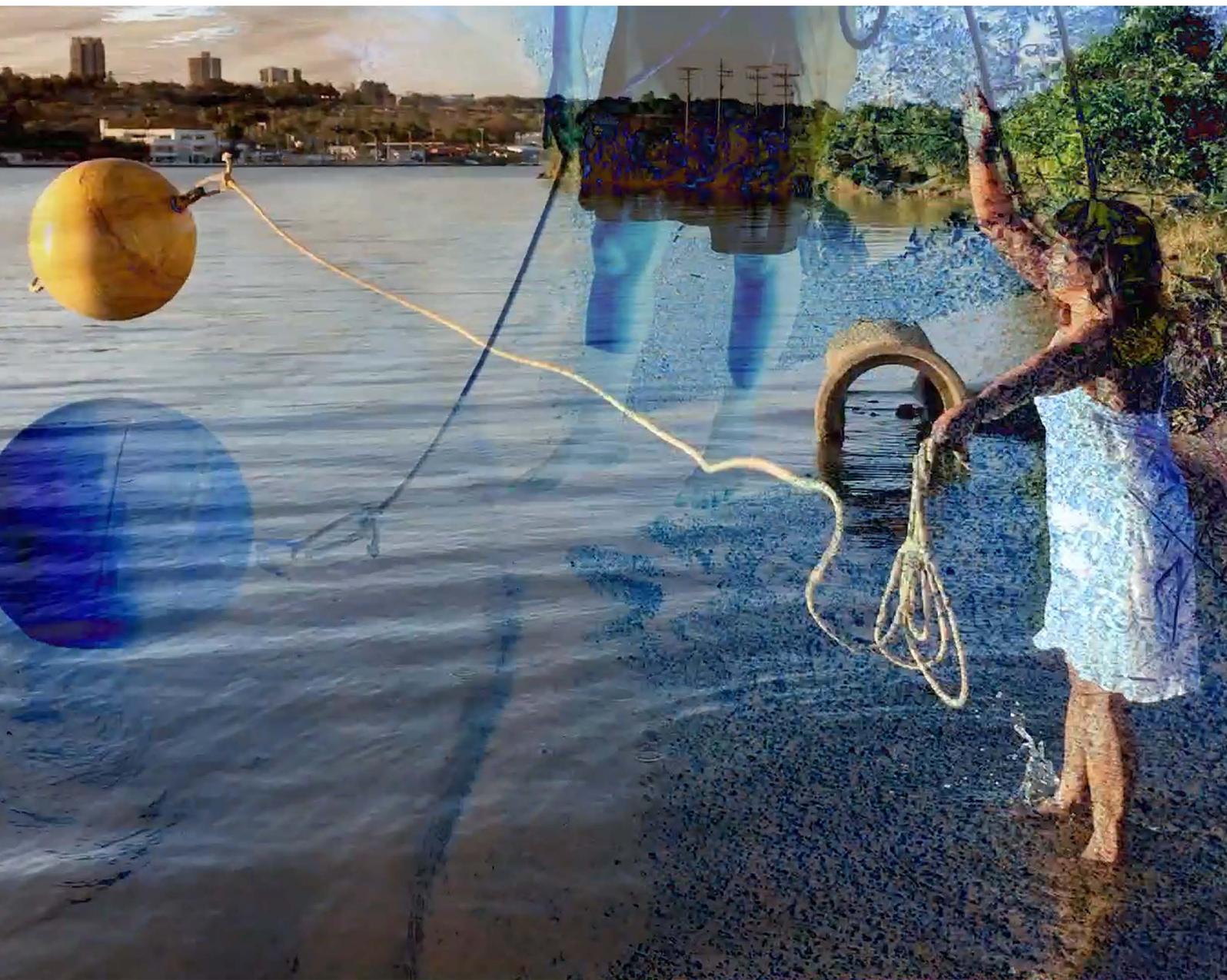


Figura 1 – Nivalda Assunção, *Pescar a linha do horizonte*, vídeo-performance, Brasília, 2016. Frame do vídeo.

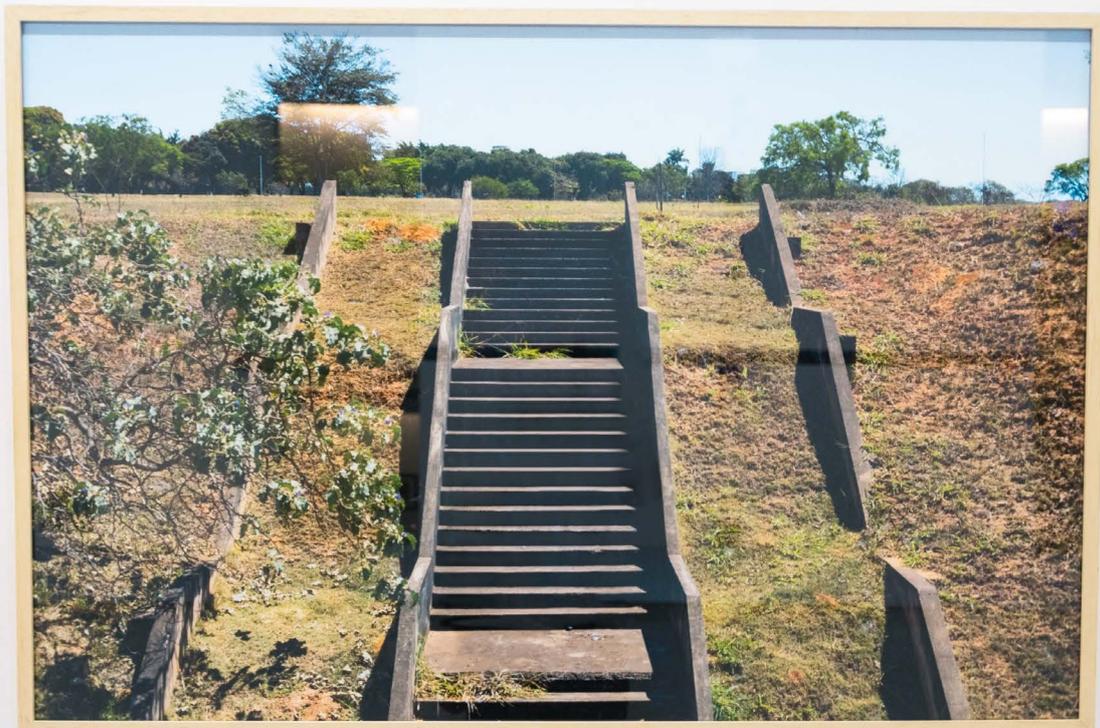
No vídeo-performance *Pescar a linha do horizonte* (2016), assumi uma espécie de controle entrópico do artificioso lago, em uma composição entre o geométrico, o figurativo e a cinética corporal indiciando a performance; desse modo, tento capturar a linha do horizonte dessa Brasília dita como simétrica e plana. O insólito deste gesto faz do meu percurso aquático um furo na mimesis do pescador, uma fratura de uma representação do signo pescar. Ali, no entrecruzamento de sentidos, a força para lançar a boia, o braço distendido e alto, a coreografia em um crepúsculo marcado pela pulsão lírica de uma dança impossível forja um evento plástico e sensorial de ecos do corpo plástico colorido (a bóia) e da corporeidade de um horizonte multicolorido em textura aquosa. O amarelo da bóia se dissemina e se tensiona na superfície de água, transformando-se em outras cores.

Figura 2 – Nivalda Assunção, *Pescar a linha do horizonte*, vídeo-performance, Brasília, 2016. Frame do vídeo.



Nas obras *Escada para o cerrado* (2017); *Bifurcação* (2018) e *Terra vermelha* (2019) a emergência da cidade se dá em um relevo outro da expectativa de edificações do projeto piloto; imagens como contranarrativas que realçam a presença do insólito mesmo diante de uma urbes enredada pelos cálculos. O contraproducente como signo de desvio, desvio como sentidos incalculáveis desta cidade planejada e como lugar do improvável. O absurdo como elemento lírico e poético que evoca o desejo do olhar do outro e assim elabora uma economia de alteridade constituída por essa diferença do signo, seja a escada, a cena escultórica da bifurcação em um canteiro central do lago sul ou a terra vermelha como espectro do que um dia foi Brasília, nos idos de sua construção.

Figura 3 – Nivalda Assunção, *Escada para o cerrado*, fotografia digital, Brasília, 2017. Foto: Havane Melo. Fonte: <https://planos-utpicos-expos.havanemelo.com/>



O sociólogo Richard Sennett apresenta dois conceitos importantes que valem para este ensaio e aqui refletem o material artístico que elege Brasília como interlocutora: nos valemos de suas categorias de civitas (vida social) e urbs (espaço físico, material) (SENNETT, 2008, p. 17) para pensarmos os efeitos de sentidos deste vídeo e fotografias. Sennett, ao refletir sobre os espaços urbanos dispersos que revelam um processo de apassivamento dos sujeitos e de seus corpos, nos dá fôlego para deslindar os registros e linhas de força dessa urbs cheia de reentrâncias e desvios de uma matriz primordial. Este conjunto de registros fazem emergir uma Brasília desentocada pelo olhar de uma transeunte. Corpos de concreto e corpo vegetal ganham espessura espacial e uma ontologia de pertencimento à civitas diante dessa pulsão de ver, registrar e circular esses lugares. Assim, retomo Sennett:

Corpos individuais que transitam pela cidade tornam-se cada vez mais desligados dos lugares que se movem e das pessoas com quem convivem nesses espaços, desvalorizando-os por meio da locomoção e perdendo a noção de destino compartilhado (SENNETT, 2008, p. 326).



Meu corpo em um périplo que não se percebe individual: escrutinar a cidade, palmilhá-la em busca de signos do urbanismo, de paisagismo, de construções, culmina em uma experiência com o coletivo, uma partilha com os outros que me interpelam sobre o trabalho. No caso da incursão ao Lago Paranoá, com uma entrada que não é aquela esperada da recreação, do lazer. Uma incursão aquática, esta, que busca transcriar um cartão postal de Brasília, o Lago Paranoá. Haroldo de Campos, ao tratar de seu ofício da tradução, cunhou o termo transluciferação, em seu processo de tradução de Fausto de Goethe para o português, para refletir sobre seu gesto de transcriar a partir dos signos dados em outra língua. E aqui endosso esse gesto do autor e tradutor ao me apropriar do lago em interferências corpóreas e digitais mirando o fluxo imaginativo dessa interferência e presença que são poéticas porque entregam ritmo, múltiplas significações e uma tradução imagética dessa jornada aquática.

A obra *Escada para o cerrado* inquieta porque ressoa uma experiência de não utilitarismo da grande cidade e sonda a complexidade permanente de se viver em um espaço urbano planejado. O conjunto de fotografias deflagra os pontos de contato e fricção entre o insólito e o planejado. Em *Bifurcação*, o galho como extensão anatômica da tampa da caixa de fiação forja uma cena plástica: a fotografia como movimento de inventariar a cidade. A cidade é representada em suspeição por uma produção documental que funciona em um ânimo de embate entre o utópico e seus vestígios, rastros e fragmentos.

Vídeo e fotografias operam uma espécie de suspensão de memória oficial da cidade para reconstruir novas rotas sobre um ethos imagístico e sentimental de Brasília. Este encontro entre escada, terra, água, galho, aciona a plasticidade da cidade em detrimento de uma ideia plasmada de cidade imutável. Fotografias e vídeos como inventários de modos de construção e permanência de uma cidade e paradoxalmente como encenação de um real (quase sempre registrado em uma instância realista) para que os outros lugares dos planos utópicos despontem forjando novos negativos sobre a cosmogonia de Brasília.

Figura 4 – Nivalda Assunção, *Bifurcação*, fotografia digital, Brasília, 2022. Foto: Havane Melo. Fonte: <https://planos-utpicos-expos.havanemelo.com/>

Figura 5 – Figura 4. Nivalda Assunção, *Terra vermelha*, fotografia digital, Brasília, 2023. Foto: Havane Melo. Fonte: <https://planos-utpicos-expos.havanemelo.com/>



REFERÊNCIAS

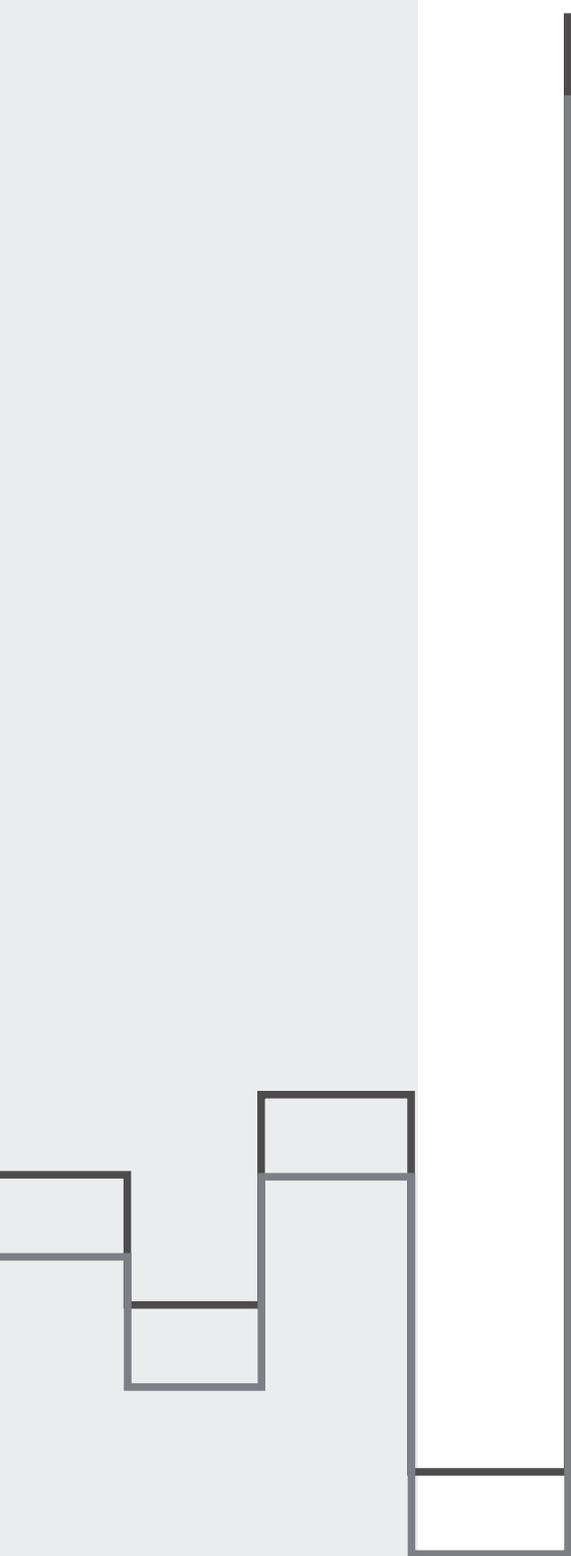
CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 179-209: Transluciferação mefistofáustica.

SENNET, Richard. (2008). *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução de Marcos Aarão. Reis Rio de Janeiro: BestBolso.

CAPÍTULO 9

Linhas de desejo

Paulo Vega Jr.





A série de desenhos "Linhas de desejo", feita em 2022, é composta por setenta desenhos realizados com

giz de grafite 9B,
lápiz 9B puro,
lápiz 6B,
lápiz HB,
lápiz 2H,
lápiz dermatográfico,
marcadores permanentes de
 fina,
 média
 e
grossa
espessura,

e outros materiais escreventes e/ou riscantes sobre papel off-set, 128 g/m², 21 x 27,5 cm.

Cada desenho da série é um registro das linhas de desejo trilhadas,

por mim,
física ou mentalmente,
na cidade de Brasília/DF.

Uma "linha de desejo" é um caminho alternativo e espontâneo, criado pela erosão do solo causada pelo repetido

repetido
repetido
repetido
repetido
repetido

tráfego de animais e/ou humanos.

As linhas de desejo em questão são compostas pelos caminhos percorridos

●
entre
dois
pontos



,

o ponto inicial
o ponto de origem
o ponto de partida

e o ponto final,
e o ponto de destino,
e o ponto de chegada:

se está

onde

e

onde

se quer chegar.

Os desenhos se caracterizam como instruções ou mapas inúteis,
pois não apresentam

eSca|a,

nem outras

identificações,



← orientações →



ou

p • o • n • t • o • s

de



re fe rên cia



para que outras pessoas possam fazer uso dos mesmos
ou
interpretá-los de maneira fidedigna à realidade.

Por esse motivo, eles são anotações afetivas de

L
I
N
H
A
S

de desejo

tri _____ lha _____ das

mapas íntimos que registram os mais diversos deslocamentos realizados no

espaço  urbano

de uma ida à padaria ou supermercado a um encontro amoroso ou sepultamento.

“Linhas de desejo” não são exclusivas de Brasília,
cidade modernista planejada para,
como espelho de sua época e das,
então,
expectativas e previsões para e sobre o futuro,
privilegiar os automóveis, seus condutores e passageiros
em detrimento do apagamento e extinção do pedestre.

As “linhas de desejo” estão presentes em todo o mundo e recebem diferentes nomenclaturas como, por exemplo,

“*chemins de l’âne*”, francês para “caminhos de burros”;

け
も
の
み
ち

ou seja

“*ke
mo
no
mi
chi*”

japonês para “caminhos de animais”;

e

“*olifantenpad*”, holandês para “caminhos de elefantes”.

Independente da nomenclatura,
elas são estampas de vida para além da vegetação,
em gramados desejada e muito provavelmente imaculados,
marcas em áreas quase estéreis,
em que
a ocupação,

a presença e

a utilização

humanas

normalmente são indesejadas,

mas que

se

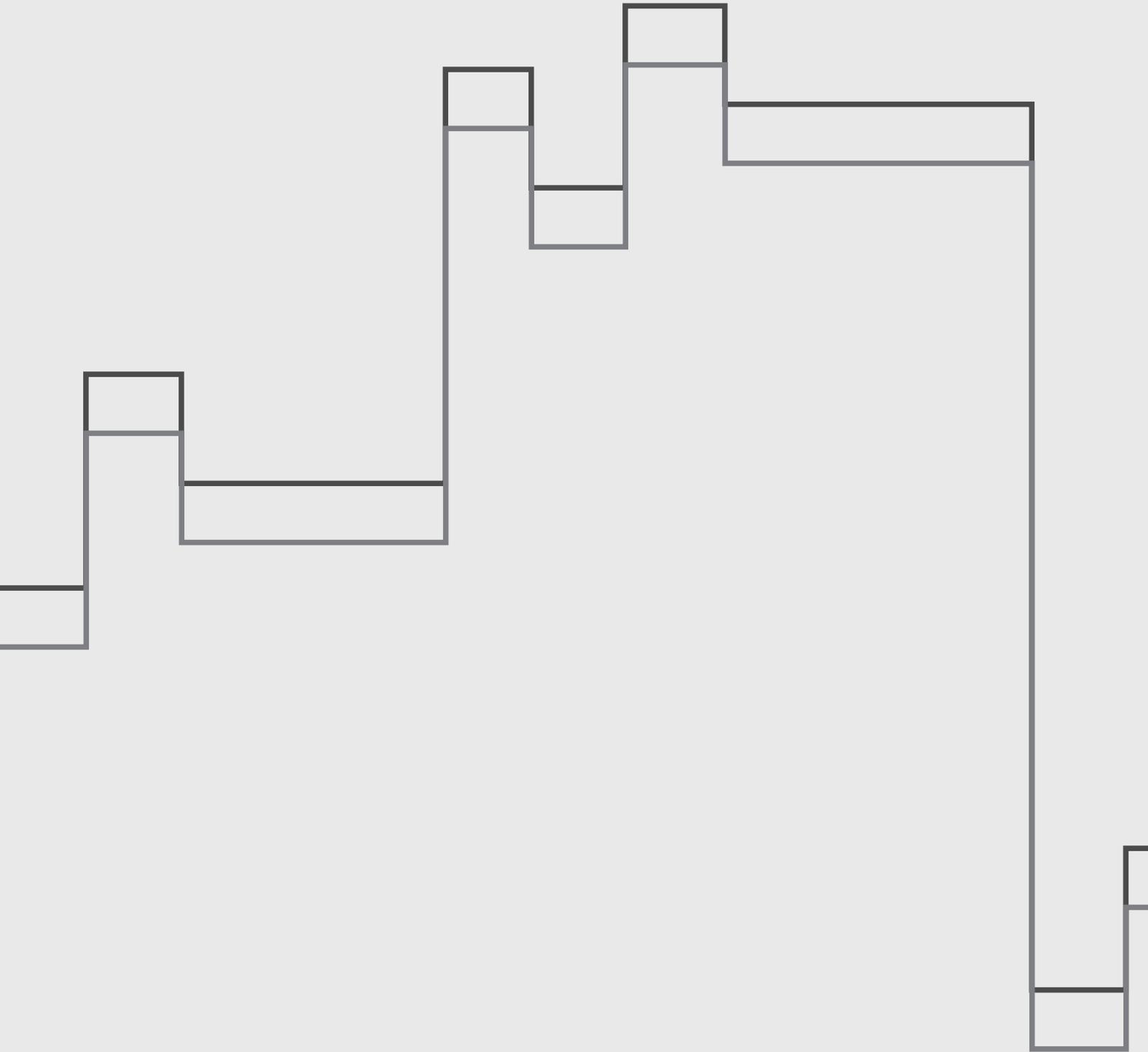
espalham

e

se infiltram

de maneira a contrariar
a aspereza e a rigidez do planejamento urbano.





CAPÍTULO 10

Notas sobre a melancolia

Priscila Rampin



Figura 1 – Priscila Rampin, vista da exposição coletiva Planos Utópicos (2023), Trabalho: *No exato instante que estava prestes a alçar voo da Terra*, instalação, 2023. Crédito da imagem: Havane Melo.

Anjo decadente que não voa, é falso, é mundano.
É a materialização da melancolia.
Voar com asas de cimento é voo que não existe. É alucinação.
Anjo inferior, mais próximo da experiência angustiante da vida.
Não é a eternidade.
É fim.

Dürer viveu em uma época em que a melancolia era compreendida como um desequilíbrio de um dos quatro humores responsáveis pela manutenção da vida e da saúde – um excesso de uma substância chamada bÍlis negra, procedente do baço e do estômago.

Considerada um autorretrato do artista, a gravura *Melancholia I* de Dürer, de 1514, “transmite a terrível luta entre altas expectativas e a inércia debilitante, quando a introspecção excessiva paralisa a imaginação”¹. A cabeça pesa sobre o punho, enquanto as mãos não percebem o compasso sem função; ao seu redor, uma profusão de elementos e símbolos só aumentam a inquietação e o caos. *Melancholia* é corpulenta e inerte, talvez inchada pelo excesso de bÍlis, e suas asas, muito menores do que supomos ser necessário para fazer planar seu corpo, não lhe servem à fuga.

A melancolia, tema do nosso discurso atual, é uma disposição ou um hábito. Na disposição a melancolia é transitória, vai e vem em cada breve ocasião de tristeza, necessidade, doença, problema, medo, paixão ou perturbação da mente, qualquer tipo de cuidado, descontentamento ou pensamento, que causa angústia, embotamento, peso e irritação de espírito, quaisquer formas opostas ao prazer, alegria, deleite, causando em nós arrogância ou antipatia. Nesse sentido equívoco e impróprio, chamamos-lhe melancolia, isto é, monótono, triste, azedo, grosseiro, mal-intencionado, solitário, de alguma forma comovido ou descontente. E dessas disposições melancólicas nenhum homem vivo é livre, nenhum estóico, ninguém tão sábio, ninguém tão feliz, ninguém tão paciente, tão generoso, tão piedoso, tão divino, que possa se justificar; tão bem composto, mas mais ou menos, uma hora ou outra, ele sente que é inteligente. A melancolia, neste sentido, é o caráter da Mortalidade... Esta *Melancholia* da qual devemos tratar, é um hábito, uma doença grave, um humor estabelecido, como Aureliano e outros o chamam, não errante, mas fixo: e como há muito tempo segue aumentando, então, agora que se tornou um hábito (agradável ou doloroso), que dificilmente será sanado^{2,3}.

Foi preciso recalcar a tristeza frente às adversidades dos anos de 2020 e 2021, quando não se conseguia tirar os olhos dos noticiários e apenas seguir o trilho da vida ordinária. Aparentemente imóveis, afundamos na escuridão do vale da angústia e ali ficamos sem saber. Hoje se olha para trás talvez ignorando aquele tempo. Algum poeta escreveu: o passado é um balde de cinzas.

¹ NOBLE, B. Dürer, *Melencolia*. n.p

² BURTON, Robert, *The Anatomy of Melancholia*, 1621.

³ Burton usava o pseudônimo Democritus Júnior.

Austerlitz, o narrador da história homônima de W.G. Sebald, atormentado pelas lembranças picotadas de quando criança foi tomado “da vida que lhe era familiar”⁴ pelos nazistas, vive sob os constantes ataques de ansiedade, cada vez mais fortes e frequentes, que nenhuma lucidez ou exercícios da razão conseguem serenar. De repente, conta-nos, sua boca seca, seu coração pulula e vem a vontade de gritar. Fugir.

Austerlitz não tem asas e mesmo se as tivesse é possível que fossem de cimento, como as minhas. Uma vez que as minhas foi ele que as descreveu:

Nós caminhávamos pelas trilhas entre monumentos e os mausoléus erguidos na época vitoriana em memória aos mortos, entre cruces de mármore, estelas e obeliscos, urnas bojudas e estátuas de anjos, várias delas sem asas ou então mutiladas, e petrificadas, assim me parecia, no exato instante em que estavam prestes a alçar voo da terra⁵.

A vontade de reencontrar a imensidão do mundo depois dos muitos meses de introspecção sufocante, ouvir o vento sem temer o que se anunciava, pisar o chão mineral se tornavam obsessões. Certa vez, foi possível sonhar com os picos das colinas, aos quais ascendi, no sonho, com asas. Sem voar.

Eu queria voar, mas sentia o gesto pesado demais.

Por fim, isso levou a uma desorientação e permaneci vagando pelos vales e picos, por passagens desbotadas, como se indicassem um lugar de exílio, o qual somos incapazes de descrever com precisão pois, a depender das intensidades das próprias dores-fantasmas⁶, cada um encontra o seu exílio mais próximo do cume e da luz ou da sombra e do vale. Essas coisas se misturavam em mim.

⁴ SEBALD, W.G. 2008, p. 224.

⁵ SEBALD, W.G, 2008, p. 222.

⁶ SEBALD, W.G, 2008, p. 260.



Figura 2 – Priscila Rampin, *Prestes a alçar voo da Terra* (detalhe), objeto em cimento, 70 x 110 x 5 cm, 2022, Crédito da imagem: Priscila Rampin.

Na impossibilidade desse voo alado, uma espécie de substituição foi canalizada pelo ataque vertiginoso, embora semiconsciente, da ponta seca sobre a matriz de cobre, gerando fendas profundas, linhas errantes e topografias ruidosas.

As montanhas são lugares de clima turbulento. Não é surpreendente que elas, outrora, fossem consideradas como o habitat de bruxas, demônios e dragões[...] As montanhas aparecem na categoria de natureza teimosa e incontrolável, fora do domínio humano e até, de certo modo, além da competência de Deus. Igualmente os animais selvagens e as florestas sombrias⁷.

os cumes pertencem ao espírito desde o monte Sinai e o monte Olimpo, o monte Patmos, o monte da Oliveiras, e o monte Moriah do primeiro patriarca Abraão. Vocês facilmente dão nomes a mais de uma dúzia de montes do espírito. Não se exige muita explicação para se compreender que a experiência do cume é o modo de descrever a experiência da pneuma e que a ascensão aos picos visa a encontrar o espírito ou é o impulso do espírito à procura de si mesmo.

Alguém está se afogando no mar

Dédalo, pai de Ícaro, como um grande escultor que era, criou asas feitas de penas e cera de abelha para escapar da prisão-labirinto onde ele e seu filho, Ícaro, foram mantidos pelo rei Minos.

Deixe-me avisá-lo, Ícaro, para seguir o caminho do meio; se você voar muito baixo a umidade pesará suas asas, se for muito alto, o sol as queimará. Viaje entre os extremos. E eu ordeno que você não aponte para Bootes, o Pastor, ou Hélice, a Ursa Maior, ou para a espada desembainhada de Órion: siga o caminho que eu lhe mostrar!⁹

⁷ TUAN, YI FU, 2005, p. 127-129.

⁸ HILLMAN, 1979, p. 54-74.

⁹ OVID. *Metamorphoses*, livro VIII, 1922, p. 183-235.



Figura 3 – Priscila Rampin, *Picos e Vales* (detalhe), gravura em metal, 2022, Crédito da imagem: Priscila Rampin.

Ignorando os avisos do pai, Ícaro sentiu uma incontável vontade de voar em direção ao sol. Suas asas derreteram e ele caiu no mar, onde encontrou seu fim.

Draper registra em pintura o momento trágico de Ícaro, cujo corpo envolto em lamentação exibe plumagem exuberante. Contradizendo o mito original, o artista, possivelmente, quis fazer voar Ícaro dando-lhe as asas do paraíso¹⁰.

Como bons humanos, esperamos que nenhuma prisão — física ou emocional — seja permanente e que de qualquer uma delas seja possível escapar. Assim como Dédalo, pai de Ícaro, inventou um método de voo por meio de asas, recorreremos às nossas estratégias de fuga.

Planejei inúmeras asas — digitais, pintadas, esculpidas — com as quais pudesse sobrevoar picos e vales e, a certa altura, com algum distanciamento, alcançasse o conhecimento do mundo novo. A utópica sabedoria.

Presumo que voar seja para deus[as].



¹⁰ As asas pintadas por Draper foram inspiradas na plumagem alongada da ave-do-paraíso, originárias da Guiné e Austrália.



Figura 4 – Priscila Rampin. *Vou te contar sobre a existência* (detalhe), fotoperformance, 21.6cm x 27.9cm cada, PA impressa em papel pólen, 2022. Exposição coletiva Planos Utópicos (2023). Crédito da imagem: Havane Melo.

Figura 5 – Herbert James Draper, *The Lament for Icarus*, óleo sobre tela, 1898, 180cm X 150cm. Crédito da imagem: Google Art Project (domínio público).

Crise do real

Hoje enfrentamos a condição de que tudo que nos rodeia pode não ser real, mas da ordem da simulação ou da hiper-realidade. A Disneylândia, diz Baudrillard, é um modelo perfeito de simulacro, atrai multidões magnetizadas pelos fluxos idealizados de luzes, máscaras, dissuasões e faz crer que do lado de fora é a vida de adulto. Mas, o que esses mundos imersivos de encantamento escondem é que “o real já não é mais real”¹¹. Cidades tomadas por redutos imaginários, — condomínios, malls, escapes, — que alimentam um modo de vida pacificado e simulado (simular é fingir ter o que não se tem¹²). Adultos submergem em arbitrariedades, diversionismos, notícias falsas, manipulações, explorações, a fim de regenerar moralidades imorais, controlar o impossível. Os fatos já não têm trajetória própria, tudo é verdadeiro ao mesmo tempo e suscetível a uma vertigem de interpretação¹³.

A instalação apresentada à coletiva Planos Utópicos, com curadoria de Capra Maia, é composta de quatro trabalhos: Vou te contar sobre a existência, uma série de fotoperformance impressa em papel pólen, linguagem artística da qual lanço mão para criar ficções ora verossímeis, ora artificiais; Picos e vales são três gravuras em metal cujas marcas e incisões sugerem os relevos minerais, as erosões severas, planaltos, depressões. Asas para não voar é uma pintura que remete à iconografia comum dos anjos, geralmente representados com asas de ave, e apresentada de ponta-cabeça como se em queda. Os anjos reais, aqueles designados como ministros do castigo aos maus e julgamento aos bons, vivem nas nuvens e desempenham um papel fundamental na resolução de conflitos: fazem descer fogo e relâmpagos¹⁴.

Prestes a alçar voo da Terra faz alusão a asas de cimento, baseadas em imagens retidas pela memória de um narrador de uma caminhada, na companhia de Austerlitz (livro homônimo já mencionado), por entre os jazigos do cemitério londrino de Tower Hamlets. Essas estátuas de anjos, diz o narrador, mutiladas pelo tempo, já não servem de monumentos aos mortos, mas como lembrança dos seus apagamentos.

¹¹ BAUDRILLARD, J., 1991, p. 21.

¹² BAUDRILLARD, J., 1991, p. 9.

¹³ BAUDRILLARD, J., 1991 p. 26.

¹⁴ TUAN, YI FU, op. cit, 2005 apud SUMMERS, Montagne (trad.), 1928, Malleus Maleficarum, 1489.



Figura 6 – Priscila Rampin, *Asas para não voar*, óleo sobre tecido, 2022, 100cm x 143cm. Exposição coletiva Planos Utópicos (2023). Crédito da imagem: Havane Melo.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução: Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água Editores Ltda, 1991.

BURTON, Robert. *The Anatomy of Melancholia*, 1621. E-book e10800, 2004. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/10800/10800-h/10800-h.htm>. Acesso em: 02 jan. 2024.

HILLMAN, James. *Peaks and Vales: the soul/spirit distinction as basis for the differences between psychotherapy and spiritual discipline*. In:

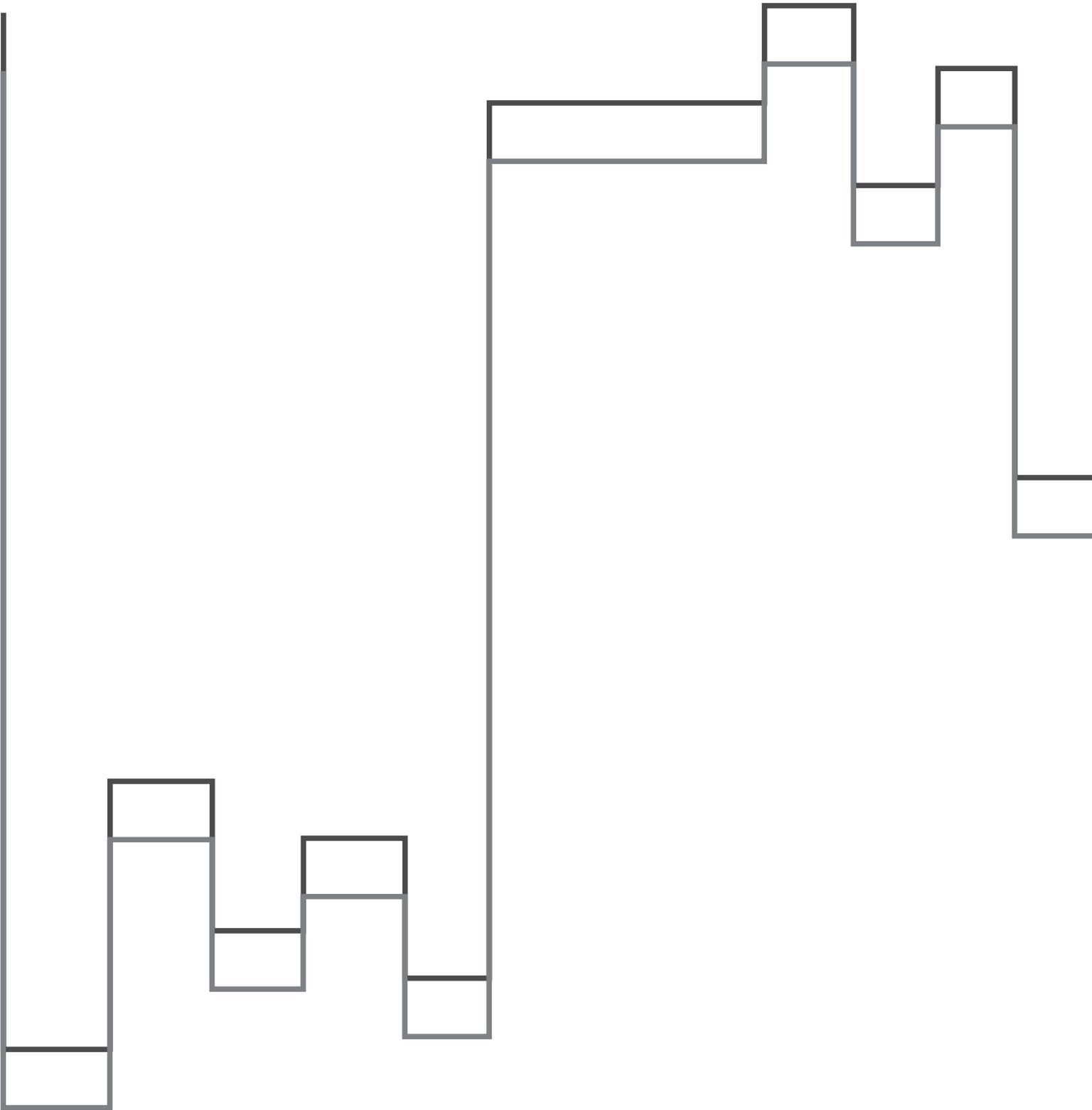
HILLMAN, James et al. *Puer papers*, 1a. edição, Washington: Spring Publications, 1979. p. 54-74.

NOBLE, Bonnie. *Dürer, Melancholia*. Disponível em: <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/northern/durer/a/durer-melancholia>. Acesso em: 02 jan. 2024.

OVID. *Daedalus and Icarus*. In: *Metamorphoses*, livro VIII, p. 183-235. Tradução: Anthony S. Kline. *The Ovid Collection*. University of Virginia E-text Center, 1999. Disponível em: <https://ovid.lib.virginia.edu/trans/Metamorph8.htm#482327661>. Acesso em: 02 jan. 2024.

SEBALD, Winfried Georg. *Austerlitz*. Tradução: José Marcos Macedo, São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TUAN, YI FU. *Paisagens do medo*. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 2005.



BIOGRAFÍAS





Adriana Araujo

Desenvolve projetos em Artes Visuais, atuando principalmente nos seguintes temas: arte, instalação, meio ambiente e ações artísticas conjuntas. Doutoranda em Artes Visuais pelo PPGAV da UnB. Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV da UFBA. Professora do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Oeste da Bahia.

Ana Lúcia Canetti

Doutoranda em Artes Visuais (Universidade de Brasília), mestre em Psicologia (Universidade Federal de Santa Catarina), licenciada em Artes Visuais (Universidade Estadual do Paraná – Faculdade de Artes do Paraná) e psicóloga (Universidade Federal do Paraná). Artista visual com ênfase em escultura em cerâmica. www.analuciacanetti.com

Anésio Azevedo Costa Neto (stellatum_)

stellatum_ é o nome artístico de Anésio Neto, Doutor em Artes Visuais (UnB), artista sonoro visual e professor de Filosofia no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), onde também atua como pesquisador nos seguintes temas: Arte, Tecnologia, Ciência, Natureza e Espaço. stellatum_ explora o deslocamento espaço-temporal através de sons e imagens. Especificamente, suas composições sonoras transitam entre a música eletroacústica e a música ambiente, ora contando com paisagens sonoras naturais, ora com drones sintetizados. <https://open.spotify.com/artist/1i1zyhq7MnNKf4W7ffD7JH?si=8cVWb2ifRIGFjMsPCPtTnA>

Capra Maia

Doutoranda em Artes pela UFMG, Capra Maia investiga os efeitos que a passagem do tempo imprime na matéria por meio da atuação de agentes diversos.

Havane Melo

Professora do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Oeste da Bahia. Doutora em artes visuais e mestre em comunicação pela Universidade de Brasília. Artista visual com ênfase em fotografia, vídeo e design gráfico. Pesquisa narrativas ficcionais. www.havanemelo.com

Karine de Lima

Com especialização em Gestão Ambiental Integrada e mestrado em Artes pela Unb, desde 2016 dedica-se à produção artística e aos projetos envolvendo a relação entre corpo, espaço, cidade e natureza. Atualmente coordena a implantação do programa de educação urbanística ambiental da Secretaria Municipal de Planejamento Urbano da Prefeitura de Belo Horizonte. www.karinedelima.org

Léo Tavares

Doutor em Artes Visuais pela Universidade de Brasília. Pesquisa a relação entre a palavra e a imagem. Autor de literatura, artista visual e professor. https://web.m-art.art/#/artistas/leo_tavares

Nivalda Assunção

Nivalda Assunção é Artista Visual, Arquiteta e Professora Associada do VIS/IdA/UnB. Doutorado em Arts et Science de L'art na Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne) e Pós-Doc na École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette (ENSAPLV) GERPHAU. Pesquisa a relação entre arte-cidade-natureza, processos artísticos ancorados em escultura, performance e tecnologias digitais. Líder do grupo de pesquisa GEPPA/CNPq. <http://lattes.cnpq.br/1324439742747081>

Paulo Vega Jr.

Artista plástico/visual, Doutor em Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Arte (PPG-ARTE), da Universidade de Brasília (UnB), área de concentração em Artes Visuais, linha de pesquisa em Poéticas Contemporâneas. Fez seu Estágio Doutoral na Universidade de Varsóvia (UW), no Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-americanos (IBERYSTYKA). É Mestre em Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília. Possui Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Artes Plásticas, pela Universidade de Caxias do Sul/UCS. Seus principais temas são: Arte Conceitual - anos 1960/1970; Arte Contemporânea; Autobiografia; Cotidiano; Identidade; Memória.

Priscilla Rampin

Artista Visual e professora do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Realiza trabalhos intermídia principalmente com gravura, fotoperformance e instalação. Cv lattes: CV: <http://lattes.cnpq.br/3247217836806199>

AGRADECIMENTOS

Ao Museu Universitário de Arte da
Universidade Federal de Uberlândia
(MUnA/UFU)

A Rodrigo Freitas Rodrigues
Coordenador Geral do MUnA

Às equipes do MUnA

Ao Instituto de Artes da UFU

Ao Instituto de Artes da Universidade
de Brasília (IdA/UnB)

Aos artistas participantes do GEPPA

FICHA TÉCNICA

Exposição

Curadoria

Capra Maia

Artistas

Adriana Araujo
Ana Lúcia Canetti
Anésio Azevedo Costa Neto
(stellatum_)
Capra Maia
Havane Melo
Léo Tavares
Nivalda Assunção
Paulo Vega Jr.
Priscila Rampin

Produção executiva

Capra Maia
Karine Lima
Priscila Rampin

Expografia

Karine Lima

Equipe do MUnA

Coordenação Geral e do Setor de
Montagem e Expografia:
Rodrigo Freitas Rodrigues

Coordenador do Setor de Acervo:
Alexander Gaiotto

Coordenador dos Setores de
Programação Visual e Informática:
Douglas de Paula

Coordenadora do Setor de Educativo:
Elsiene Coelho da Silva

Coordenadora do Setor de
Comunicação:
Mirna Tonus

Participantes da montagem
Ana Luísa Melgaço Guimarães
(Bolsista)
Corinne Barbosa Caldeira (Bolsista)
Rebecca Emília de Andrade Miotto
(Bolsista)
Sofia Martins de Oliveira (Bolsista)

Livro

Organização

Nivalda Assunção
Havane Melo

Textos de Apresentação:

Nivalda Assunção
Capra Maia
Rodrigo de Freitas

Comissão editorial:

Gabriela Lafetá - UFSJ
Ludimila Moreira Menezes - UnB
Tiago Samuel Bassani - IA/Unicamp

Textos de Artistas

Adriana Araujo
Ana Lúcia Canetti
Anésio Azevedo Costa Neto
Capra Maia
Havane Melo
Léo Tavares
Nivalda Assunção
Paulo Vega Jr.
Priscila Rampim

Projeto gráfico e Fotografia

Havane Melo

Imagem da capa

Nivalda Assunção

Revisão

Léo Tavares



ISBN: 978-65-980928-4-9

CSL



9 786598 092849