UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Programa de Pós-Graduação Interunidades em
Estética e História da Arte

ANDREA MATOS DA FONSECA

**Um olhar para o tempo, o desejo e a invenção:
bricolagens e impensados na fruição estética**

São Paulo
2019

ANDREA MATOS DA FONSECA

**Um olhar para o tempo, o desejo e a invenção:
bricolagens e impensados na fruição estética**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo para a obtenção
do título de Doutor em Estética e História da Arte.

Área de concentração: Epistemologia e Metodologia da Arte

Orientadora: Profa. Dra. Carmen Sylvia Guimarães Aranha

**São Paulo
2019**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F676o FONSECA, ANDREA MATOS DA
UM OLHAR PARA O TEMPO, O DESEJO E A INVENÇÃO:
BRICOLAGENS E IMPENSADOS NA FRUIÇÃO ESTÉTICA / ANDREA
MATOS DA FONSECA ; orientadora CARMEN SYLVIA
GUIMARÃES ARANHA. - São Paulo, 2019.
271 f.

Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

1. EXPERIÊNCIA ESTÉTICA. 2. FENOMENOLOGIA. 3.
MERLEAU-PONTY. I. ARANHA, CARMEN SYLVIA GUIMARÃES,
orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância da orientadora

Nome da aluna: Andrea Matos da Fonseca

Data da defesa:

26/ 11/ 2019

Nome da Profa. orientadora: Profa. Dra. Carmen Sylvia G. Aranha

Nos termos da legislação vigente, declaro estar ciente do conteúdo deste exemplar corrigido elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 24/ 01/2020.

Profa. Dra. Carmen S. G. Aranha

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: FONSECA, Andrea Matos da.

Título: Um olhar para o tempo, o desejo e a invenção: bricolagens e impensados na fruição estética

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Estética e História da Arte.

Aprovado em:

Profa. Dra. Carmen Sylvia Guimarães Aranha
Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo

Prof(a). Dr(a). Cauê Alves
Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes
Pontifícia Universidade Católica

Prof(a). Dr(a). Evandro Nicolau
Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo

Prof(a). Dr(a). João Augusto Frayze Pereira
Instituto de Psicologia
Universidade de São Paulo

Prof(a). Dr(a). Maurício Trindade
Centro de Pesquisa e Formação
Sesc São Paulo

Prof(a). Dr(a). Rosa Iavelberg
Faculdade de Educação
Universidade de São Paulo

Dedico este trabalho aos meus pais, Aurea e João,
pelo amor e todo o apoio.

AGRADECIMENTOS

À minha querida e admirável profa. Carmen Aranha, que conheci em uma Semana de Museu na USP, no início dos anos 2000, com quem tive o privilégio de visitar o MAC-USP, naquela oportunidade, e passei a admirar como pesquisadora e docente. Agradeço por compartilhar comigo seus saberes e suas interrogações por todos esses anos.

Aos professores que fizeram parte da banca para o exame de qualificação, Cauê Alves e João Augusto Frayze-Pereira, pelas profícuas contribuições e pela contínua inspiração para as minhas pesquisas.

Ao SESC-SP, pela bolsa concedida que ampliou e viabilizou as possibilidades de realização dessa pesquisa. Agradeço também a disponibilidade das equipes de Treinamento e Desenvolvimento (GEDEP), Administração de Pessoal e Gestão de Benefícios (GEAP).

Às professoras que aceitaram participar dessa pesquisa e sem as quais a mesma não seria possível, pois é com as narrativas delas que se tece esta tese, cujos nomes não mencionarei para que tenham suas identidades preservadas, mas que têm a minha gratidão por também me provocarem impensados.

Aos meus pais, Aurea e João, pelo amor, pelas sementes de beleza e exemplos de compromisso.

Ao meu querido, Alexandre, pelo companheirismo, carinho e por todos os estímulos.

Também agradeço a compreensão pelas ausências e o amor de meus familiares e amigos. Especialmente, Letícia Leonardi, Naiane Melo, Cristina Papa e Hernan Siculer pelas escutas generosas, pela interlocução acadêmica, por dividirem comigo inquietações militantes e compartilhar caminhos possíveis.

Às amigas, Maria Fátima de Beja Lopes e Karin Laguna Montanaro, por todo o apoio e a incansável disponibilidade de compartilharem ideias. Aproveito, também, para agradecer à querida equipe de companheiros de trabalho do Centro de Desenvolvimento Infantil (Cedei) do SESC-SP.

“Só admiramos devidamente depois de compreender que não há super-homens, algum homem que não tenha de viver uma vida de homem, e que o segredo da mulher amada, do escritor e do pintor não se encontra em algum além de sua vida empírica, e sim tão mesclado em suas medíocres experiências, tão pudicamente confundido com a sua percepção do mundo, que seria impossível encontra-lo à parte, frente a frente.”

Maurice Merleau-Ponty

“Eu quero criar um palácio real. Não para glorificar os velhos reis, mas para dizer que todos os seres humanos são reis. A dignidade de cada pessoa reside no fato de estar viva. Eu não estou satisfeito com a interpretação simples e materialista da vida. Na nossa época materialista, os elementos do mistério e da alma foram destruídos [...] e é por isso que eu embarquei neste conceito antropológico, para tentar fazer com que as pessoas se conscientizem de que elas são uma grande forma de vida e a expressão de suas almas.”

Joseph Beuys

“Linguagens do povo, gestos, rostos: tudo isso que a história não consegue exprimir nos simples termos da evolução ou da obsolescência. Tudo isso que, por contraste, desenha zonas ou redes de sobrevivências no lugar mesmo onde se declaram sua extraterritorialidade, sua marginalização, sua resistência, sua vocação para a revolta.”

Georges Didi-Huberman

RESUMO

FONSECA, Andrea Matos da. **Um olhar para o tempo, o desejo e a invenção: bricolagens e impensados na fruição estética.** 2019. 271 p. Tese – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 26/11/2019.

Tendo em vista interrogar os fenômenos identificados como *experiência de fruição estética* e a *condição da arte de suscitar impensados*, esta pesquisa configura-se como um estudo de experiências vividas com base em expressões artísticas registradas e analisadas a partir de entrevistas com cinco fruidores, todos professores, selecionados entre todos que aceitaram o convite, feito através de redes sociais de interação via web, para participação nesta pesquisa. As análises das estruturas essenciais desses registros foram desenvolvidas em diálogo com vários autores e combinadas principalmente aos pressupostos filosóficos de Maurice Merleau-Ponty (especialmente, o campo de presença, o elemento “carne” e a linguagem falante), adotados como cerne da fundamentação teórica dos estudos realizados. As entrevistas constituíram, assim, um conjunto de apreensões que possibilitaram olhar para as narrativas de experiências com a arte a partir de três aspectos centrais: o tempo, o desejo e a invenção. Estas aparências permitiram nos aproximar das bricolagens no material coletado e dos impensados da experiência de fruição estética, considerando sua força política nas articulações entre a sensibilidade e a emancipação.

Palavras-chave: Experiência estética. Fenomenologia. Merleau-Ponty.

ABSTRACT

FONSECA, Andrea Matos da. **A look at time, desire and invention:** bricolage and unthinkings in aesthetic fruition. 2019. 271 p. Tese – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 26/11/2019.

Aiming to interrogate the phenomena identified as the *experience of aesthetic enjoyment* and the *condition of the art of raising unthinkable*, this research is configured as a study of experiences based on artistic expressions registered by the researcher. In order to produce the research material, interviews were conducted with five enjoyers, all women, all teachers, selected among those who accepted the invitation, made through social networks, to participate in this research. The analysis of the essential structures of these speeches was made in dialogue with several authors and combined mainly with the philosophical assumptions of Maurice Merleau-Ponty, especially, about presence, body and speaking language. These elements were adopted as the core of the theoretical foundation of the studies performed. As a result, the interviews constituted a set of apprehensions through which it was possible to read the narratives of experiences with art organizing them in three central aspects: time, desire and invention. Combined, method and theoretical foundations allowed us to approach bricolages in the material collected and the unthinkable of the experience of aesthetic enjoyment, considering their political strength in the articulations between sensitivity and emancipation.

Keywords: Aesthetic experience. Phenomenology. Merleau-Ponty.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO. Merleau-Ponty e perspectivas de experiências compartilhadas da arte	11
CAPÍTULO 1. A experiência da arte como linguagem falante	16
1.1. Olhares comovidos: interrogação e lugares de criação	17
1.2. O enigma da visão em Merleau-Ponty	23
1.3. O encontro do filósofo com a <i>linguagem falante</i>	27
1.4. O filósofo e o emprego do corpo na emergência de impensados	30
1.5. A linguagem falante e a aproximação de alguns aspectos da fruição estética	34
CAPÍTULO 2. Aparências e sentidos das experiências de fruição estética: aproximações da perspectiva do fruidor	43
2.1. Vestígios do corpo na experiência sensível	46
2.2. A problematização de aspectos da fruição (a anestesia) e novos escapes para a experiência sensível	53
2.3. Aparências da experiência de fruição estética como ativação, coautoria e comunidade	58
CAPÍTULO 3. Narrativas encarnadas e inventários de experiências: notas sobre movimentações de uma pesquisa	65
3.1. Primeiro movimento: fruidoras e lugares de onde emergem as experiências	69
3.2. Segundo movimento: narrativas encarnadas e inventários de experiências	71
3.3. Terceiro movimento: análise das unidades de significado, novos arranjos e desdobramentos	75
3.4. Quarto movimento: a constituição de ensaios escritos	78
CAPÍTULO 4. Notas introdutórias sobre as experiências situadas com expressões artísticas e os usos da arte	80
4.1. Entre públicos e espectadores	82
4.2. Lugares de enunciação: apresentação das participantes da pesquisa	87
4.3. Experiências vividas com expressões artísticas e usos da arte	92
4.4. Tempo, desejo e invenção: sínteses provisórias para a análise dos fenômenos interrogados	98
CAPÍTULO 5. Aspectos da temporalidade na fruição estética	101
5.1. O “tempo” para perder de vista	103
5.2. O “tempo” como fluxo	108
5.3. O “tempo” como delírio	113
CAPÍTULO 6. As nuances do desejo na fruição estética e a obra de arte como enigma	119
6.1. O “desejo” como aproximação de jogos dialéticos	122
6.2. O desejo como abertura	128
6.3. O desejo e as aproximações da intercorporeidade	133
CAPÍTULO 7. Os matizes da invenção na fruição estética e a emergência de impensados	138
7.1. O inventário como condição para invenção	140
7.2. A emergência de impensados	145
7.3. O encontro com o ser da expressão	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS. Bricolagens do fruidor e algumas notas em torno da sensibilidade e da emancipação	156
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	165
ANEXO A – Termo de autorização de uso de imagem e depoimentos	176
ANEXO B – Entrevista: A.	177
ANEXO C – Entrevista: B.	199
ANEXO D – Entrevista: E.	217
ANEXO E – Entrevista: R.	235
ANEXO F – Entrevista: S.	254

INTRODUÇÃO. Merleau-Ponty e perspectivas de experiências compartilhadas da arte

O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty nasceu no ano de 1908 e morreu, repentinamente, em 1961. Ao longo de sua produção intelectual, publicou escritos nos quais encontramos profícuos diálogos com a psicologia, a psicanálise, a antropologia, a política, as artes, a educação, enfim, com as ciências humanas, de maneira mais ampla. Seu pensamento é fundamentado em interrogações que atravessam várias áreas do conhecimento porque recuperou as experiências do corpo enraizadas no mundo como cerne de seus estudos. Neste sentido, o vivido é condição primordial para o estudo e a pesquisa aqui apresentados, principalmente, ao buscar as suas significações mais amplas e os seus sentidos essenciais.

Deste modo, esta tese de doutorado se configura como um momento oportuno para a compreensão e a inserção das contribuições de Merleau-Ponty para o pensamento da cultura contemporânea, posto que é característico dos seus escritos o exercício de colocar em relação, de operar com diferentes conceitos e noções, de oferecer indícios, de questionar ferramentas, de abrir perspectivas, entre outras ações que revigoram seu estudo na atualidade porque se aproximam de impensados, e estes, por sua vez, colocam em pauta outras formas de entendimento e de olhar a si mesmo, ao outro e ao mundo.

Essas perspectivas do legado filosófico de Merleau-Ponty instigaram esta pesquisa que se constituiu enquanto “mostração”, para usar o termo de Michel Maffesoli (1998), da pluralidade de experiências individuais com imagens ou formas artísticas. Este estudo reconhece a legitimidade das experiências de fruição estética na medida que entende serem possíveis para todas as pessoas, sem limitá-las a um caráter único ou definitivo, mas mantendo uma crença primordial na capacidade do outro de apropriar-se, reapropriar-se, formar-se e transformar-se.

Neste sentido, nos aproximamos de uma noção presente nos últimos escritos merleau-pontianos, indicada como *linguagem falante* ou *operante* das artes. As experiências e percepções de obras de arte têm centralidade nestes escritos de Merleau-Ponty, pois colocam em pauta que, para além do prazer sensível, as expressões artísticas se configuram como matrizes de ideias nas quais o encontro sensível entre o repertório de significações daquele que vê e os impensados – que se conservam latentes na obra de arte – podem ser deslocadas do lugar de algo consumado, instituído ou já falado, para serem compreendidas como uma potência do instituinte.

Tendo em vista esses pressupostos, os fenômenos estudados nesta pesquisa foram capturados e interrogados como *experiência de fruição estética e condição da arte de suscitar impensados*. Com este objetivo, buscamos nos aproximar de seus movimentos e transformações a partir da “faísca do senciente-sensível” como enigma. Assim, privilegiamos os relatos de fruidores entendendo que este mistério se inscreve nas experiências vividas com expressões artísticas.

Este trabalho concentra-se nas contribuições da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, ainda que este filósofo não trate da experiência de fruição estética, prioritariamente. Contudo, podemos derivar uma série de proposições a partir das interrogações suscitadas por produções artísticas presentes nos escritos de Merleau-Ponty e em estudos de outros críticos e historiadores da arte. Entre elas podemos apontar, principalmente, que a experiência de fruição estética pode ser entendida de maneira mais ampla: não só como conteúdo da cultura e da arte, mas como o próprio campo do acontecimento do sentido-sendo, enquanto instauração de sentidos e significados nas interações do corpo com o mundo.

Esta pesquisa foi elaborada, principalmente, por meio de entrevistas realizadas a partir de um roteiro inicial formulado de modo a não contar com expectativas de respostas certas ou erradas. Buscamos, ao contrário, identificar aproximações entre as experiências de fruição estética vividas pelas pessoas entrevistadas, fossem vinculadas ou não à arte atual, por meio de narrativas que não foram abordadas como histórias de vida ou sob uma perspectiva biográfica, mas que permitiram pensar sobre as questões da fruição no momento atual.

Por uma opção da pesquisa, os discursos proferidos foram lidos muitas vezes e tratados como registros das experiências vividas de fruição estética, tendo em vista buscar os sentidos, as estruturas essenciais e os elementos tanto variantes, quanto invariantes. Assim, as narrativas foram agrupadas a partir de determinados aspectos encontrados comuns a todas.

O conjunto de apreensões que constituímos como o cerne de nossas análises sobre os fenômenos interrogados foi encontrado por meio da observação das recorrências de estruturas essenciais que apareceram nas narrativas e foram postas em diálogo com os pressupostos filosóficos de Merleau-Ponty; especialmente, *o campo de presença, o elemento carne e a linguagem falante* enquanto aspectos que permitiram olhar as narrativas a partir de três aspectos primordiais: o tempo, o desejo e a invenção;

que emergiram nas bricolagens feitas pelas entrevistadas nas suas narrativas sobre as experiências de fruição estética.

As análises das bricolagens foram realizadas à luz de questões propostas por autores da pós-modernidade no que concernem, principalmente, aos usos, às estratégias e às práticas de fruidores deflagradas nas suas experiências com a arte. Compõe ainda esta pesquisa uma busca inicial por aproximações com estudos na área história da arte, na filosofia e em escritos de artistas e curadores escolhidos, especialmente, se incluíssem a perspectiva do fruidor. Assim, por meio dessas leituras, pretendeu-se discutir as aparências do fenômeno interrogado como fruição estética e seus possíveis indícios como potência para impensados.

No **capítulo 1, “A experiência da arte como linguagem falante”**, introduziremos os questionamentos que instigaram a realização desta pesquisa e apresentaremos um ensaio com algumas reflexões iniciais sobre a temática de pesquisa: a perspectiva do fruidor em suas experiências vividas com expressões artísticas. Tendo em vista este objetivo, inicialmente, traremos alguns exemplos de estudiosos de diferentes áreas situados como fruidores que tiveram, em algum momento de suas vidas e estudos, experiências de abertura com obras de arte, ou seja, “momentos fruidores” que lhes inspiraram novas ideias ou reflexões.

Na sequência, nos concentraremos nos escritos do filósofo Maurice Merleau-Ponty, destacando ele próprio como fruidor de obras de arte e em como essas experiências foram centrais para os seus estudos filosóficos. Por fim, posteriormente, articularemos os estudos mais recentes sobre experiências estéticas, em especial de autores como Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Jacques Rancière, Ricardo Nascimento Fabbrini e João Augusto Frayze-Pereira, cujos trabalhos serão abordados em diálogo com a perspectiva merleau-pontiana de compreensão das artes como linguagem falante.

No **capítulo 2, “Aparências e sentidos das experiências de fruição estética: aproximações da perspectiva do fruidor”**, nos concentraremos em analisar a relação entre fruidores e expressões artísticas. Nessa parte, nos aproximaremos do fenômeno identificado como *experiência de fruição estética* e suas variações ao longo de diferentes períodos históricos e movimentos artísticos, abordando semelhanças e divergências, tensões conceituais e reverberações das relações entre fruidores e produções artísticas.

No **capítulo 3, “Narrativas encarnadas e inventário de experiências: notas sobre movimentações de uma pesquisa”**, trataremos dos movimentos executados para a realização da pesquisa. Assim, apresentaremos tanto uma fundamentação bibliográfica com base na qual articulamos as reflexões matriciais, quanto as operações que nortearam a construção dos conteúdos a serem analisados, a saber: as entrevistas e os inventários de experiências. Descreveremos desde como foi feita a abordagem inicial das participantes e seguiremos com a explanação a respeito das escolhas efetuadas para a composição do roteiro de entrevistas, assim como para a composição das unidades de significado.

Depois, passaremos à análise dos conteúdos das narrativas registradas durante a pesquisa. Para tanto, as falas dos fruidores entrevistados foram articuladas à bibliografia estudada com o objetivo de estabelecer aproximações entre as experiências narradas e o fenômeno interrogado como fruição estética. Subjacentes à tais aproximações, também estão as discussões sobre as possíveis condições de perplexidade causadas pelas expressões artísticas e suas relações para a fruição do objeto estético.

Em seguida, no **capítulo 4, “Notas introdutórias sobre as experiências situadas com expressões artísticas e os usos da arte”**, apresentaremos as participantes da pesquisa, alguns dados iniciais sobre as entrevistas e seu contexto de desenvolvimento. Além disso, neste capítulo, abordaremos alguns estudos sobre as pesquisas de público e espectadores.

No **capítulo 5, “Aspectos da temporalidade na fruição estética”**, trataremos das experiências de fruição estética vividas pelas nossas entrevistadas, inicialmente, a partir da perspectiva da temporalidade. A aproximação dos enredos das narrativas, seus conflitos, convergências, combinações e tensões foram articulados aos escritos dos autores estudados, o que permitiu nos aproximarmos da experiência de fruição estética por meio de aspectos temporais. Desse modo, por meio de tais articulações, procuramos identificar algumas estratégias e práticas empregadas por fruidores na nossa interpretação de expressões artísticas.

No **capítulo 6, “As nuances do desejo na fruição estética e a obra de arte como enigma”**, ainda a partir das leituras das entrevistas, destacaremos nas experiências narradas um olhar voltado para a singularidade do desejo. Isto porque, ao atravessar cada trabalho artístico e renunciar às palavras mágicas de explicação na história da arte, o desejo promove aberturas para outras lógicas que se entrecruzam incessantemente nas falas dos fruidores.

No **capítulo 7, “Os matizes da invenção na fruição estética e a emergência de impensados”**, abordaremos a perspectiva da invenção desvelada nas falas das participantes da pesquisa. Ao tratar da invenção, também nos aproximamos de não-pensados entendidos como aspectos de latência emergentes nas falas das entrevistadas. A “emergência de impensados” incorpora tanto as leituras, quanto as experiências dos fruidores, que deflagraram novas enunciações a respeito das suas relações com as produções artísticas.

Finalmente, preparamos algumas considerações finais em **“Bricolagens do fruidor e algumas notas em torno da sensibilidade e da emancipação”**, onde abordaremos as operações de bricolagens do fruidor e a perspectiva da emancipação em suas relações com as sensibilidades desveladas ao longo da pesquisa.

Por fim, devemos dizer que o objetivo deste trabalho não foi trazer conclusões definitivas para o campo de estudos das experiências de fruição estética ou, ainda, somente positivities sobre o tema. Porém, o objetivo central da pesquisa foi, desde o início, o de se constituir a si mesma como uma abertura para os meandros e as delicadezas que emergem do encontro entre quem olha e aquilo que se vê no campo das artes. Especialmente no que concerne à potência crítica-criativa e política de perceber o mundo, elaborar pensamentos, enunciar-se, constituir-se e reconhecer-se como ser de expressão. Nesse percurso, também nos lançamos na tarefa de recuperação de pressupostos caros à filosofia de Merleau-Ponty, que procurou pensar a experiência compartilhada da arte como uma experiência possível para todas as pessoas.

CAPÍTULO 1. A experiência da arte como linguagem falante

- Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.
– Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? – pergunta Kublai Khan.
– A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra – responde Marco –,
mas pela curva do arco que estas formam.
Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:
– Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.
Polo responde:
– Sem pedras o arco não existe.
(CALVINO, 1990, p.79)

A proposição inicial deste capítulo é analisar a relação entre as experiências vividas por alguns escritores, estudiosos de diferentes áreas e filósofos por meio de expressões artísticas. Nosso objetivo é desvelar momentos fruidores que preservam a potência dos aspectos da arte como “linguagem falante”, segundo a perspectiva de Merleau-Ponty. Nesse sentido, podemos falar de experiências com obras de arte que sustentam aberturas ou momentos fundantes, instituintes, que exigiram um exercício do olhar, desvelaram o sistema de trocas do corpo com o mundo e ofereceram “lugares de criação” ou “impensados” para aquele que se propôs a olhar, fruir a obra.

Este capítulo procura estabelecer articulações entre autores e artistas no que diz respeito à potencialidade da arte como um instrumento que se coloca ao indivíduo ao suscitar interrogações. Com este intuito, investigamos se uma condição de perplexidade incitada pela obra de arte pode levar o indivíduo à construção de “impensados” ou de uma fruição crítica que resista à proliferação de imagens da sociedade atual. Esta fruição pode ser caracterizada mais por um “olhar interrogativo”, que percebe as características essenciais de um trabalho artístico, não permanecendo preso a “tirании classificatórias” e que se coloca, diante de uma imagem ou forma artística, de modo a realizar uma análise autêntica e uma reflexão fecunda. (COLI, 2005, p. 12-13)

Assim, iniciamos o capítulo com a apresentação de alguns estudiosos, de diferentes campos do conhecimento, e suas experiências com a arte como campo fecundo para o desenvolvimento de suas próprias teorias e trabalhos. Posteriormente, nos concentramos em como as interrogações da obra de arte alcançaram as reflexões do filósofo Maurice Merleau-Ponty e, especialmente, os estudos mais recentes de críticos e historiadores da arte. A particularidade do presente capítulo está em refletir sobre como se configura o exercício do olhar na experiência de fruição estética; e, além disso, como este traz o “impensado” para o fruidor.

1.1. Olhares comovidos: interrogação e lugares de criação

Não é o objetivo deste trabalho pensar sobre a obra de autores como Freud, Proust, Hitchcock e Lévi-Strauss em sua totalidade. Porém, abordaremos aspectos de seus escritos selecionados em função da perspectiva de suas experiências vividas com as artes visuais. Faremos referência às relações profícuas de encontros reconhecidos ou mencionados nas produções desses autores.

Começemos por Sigmund Freud (1856-1939). Ainda que ele próprio se considerasse “leigo” quando o assunto era obras de arte, Freud deixou vários ensaios nos quais relata, segundo suas próprias palavras, “o poderoso efeito” que as obras de arte exerciam sobre si, ainda que não soubesse responder “objetivamente” o que o afetava. Freud nos falava que as obras de arte são como enigmas não resolvidos pela nossa compreensão e que podem levar a um “estado de perplexidade intelectual” como uma “condição necessária para que uma obra de arte atinja seus maiores efeitos”. (FREUD, 1996, p. 223)

Freud escreveu, no mínimo, três ensaios nos quais se dedicou a fazer articulações entre seus achados psicanalíticos e o impacto visual que lhe causavam obras de artes visuais ou a arquitetura das cidades, tais como: “Leonardo da Vinci” (1910), “Moisés de Michelangelo” (1914), “Acrópole” (1936).

Segundo Frayze-Pereira (2010, p. 80), diante da admiração e do terror que sentiu como fruidor ao olhar a escultura de Moisés, Freud escolheu iniciar seu texto sobre o “Moisés de Michelangelo” com confissões ou sentimentos estéticos que pertenciam à esfera do vivido. Por exemplo, ao assumir “revolta-se” contra o fato de sentir-se comovido “com uma coisa sem saber porque” era afetado ou com o que se afetava. (FREUD, 1996, p. 223)

Ao falar sobre a estátua de mármore de autoria de Michelangelo, situada na Igreja de San Pietro in Vincoli (Roma), Freud considerava que o artista visava “despertar em nós a mesma atitude emocional, a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto de criar.” (FREUD, 1996, p. 224) Além disso, também contou como tentava “suportar o irado desprezo do olhar do herói!” (FREUD, 1996, p. 225)

Podemos afirmar, a partir de estudos de Michel de Certeau, que Freud encontrou um lugar seguro para suas análises ao colocar-se no lugar do “homem comum” que podia aproximar-se de diferentes realidades, permitindo-se alimentar suas dúvidas “tendo em mãos algumas ‘verdades banais’ e amargas”. (CERTEAU, 2005. p. 61-64)

No caso de sua comoção a partir da escultura de Michelangelo, Freud indicava como se sentia interpelado pelo trabalho artístico para, somente depois, estudar os efeitos de uma obra, retomando o estudo de críticos e historiadores da arte. Desse modo, Freud analisou os detalhes plásticos da escultura (posição dos dedos da mão direita, o movimento da barba, as tábuas sobre o braço direito) e, inclusive, encomendou a um artista (cujo nome não é citado) desenhos da obra, que colaboraram para que abandonasse a interpretação de críticos e assumir, a partir da sua própria análise do movimento nos desenhos, outra perspectiva sobre a escultura de Michelangelo.

Os desenhos lhe ofereceram a possibilidade de olhar novamente a estátua e fazer novas perguntas, entendendo-a como enigma visual que alcança aquele que a olha por meio de um “fazer pensar”. A partir das suas leituras, especialmente, de historiadores e críticos de arte, Freud também comentou:

Se não há concordância em simples descrições, não é de surpreender uma divergência de opiniões quanto ao significado de diversas características da estátua. [...]

Houve mesmo alguns a quem o Moisés de Michelangelo nada teve a dizer e que foram suficientemente honestos para admiti-lo. [...] E ficamos estupefatos ao saber que existem ainda outros que nada encontram a admirar no Moisés, mas se revoltam contra ele e queixam-se da brutalidade da figura e do molde animalesco da cabeça. (FREUD, 1996, p. 226-227)

Freud afirma, portanto, que a obra oferece um mistério em torno do qual o artista e aquele que olha estão juntos e são corresponsáveis por se deixarem apreender pela obscuridade das interrogações que circundam a obra de arte. (FREUD, 1996, p. 246) Ainda, tendo em vista aproximar-se das perguntas que faz à obra de Michelangelo, Freud também buscou outra estatueta com o mesmo tema, atribuída a Nicolau de Verdum e datada no ano de 1180, para compará-la aos atributos plásticos da escultura de Michelangelo e aos desenhos que encomendou para seu estudo. (FREUD, 1996, p. 247-249) Ou seja, no conjunto de contribuições da história da arte e com uso de desenhos encomendados, Freud buscou a construção de referências com as quais situaria o trabalho de Michelangelo¹ para si mesmo e desvendaria um suposto enigma que encontrara na obra, considerado por ele como atributo do trabalho artístico.

¹ No ano de 2004 o cineasta Michelangelo Antonioni produziu um curta-metragem intitulado **Lo sguardo di Michelangelo** no qual apresenta um olhar que escrutina a escultura por meio de pausas com a câmara em uma sequência de imagens que parecem seguir as movimentações do seu olhar para o Moisés de Michelangelo. Nesta produção, vemos o próprio cineasta mirar a escultura e acompanhamos como parecem os registros de seu olhar ao perceber os detalhes do trabalho do escultor, a materialidade da escultura, seu lançar-se aos aspectos da composição e seu passeio pelas sombras e luzes do ambiente. (LO SGUARDO DI MICHELANGELO. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália: 2004. DVD [15 minutos], NTSC, color).

Ainda para falar dessa experiência de mistério que circunda uma obra de arte, Marcel Proust (1871-1922) por meio de seu narrador (PROUST, 1957, p. 112-251), fez várias referências à obra de arte e ao fazer artístico como instauradores de enigmas. Em seu livro **Em busca do tempo perdido**, no capítulo três: “A recepção da princesa de Guermantes”, Proust (1957, p. 130-131) apontou para algo que “precisamos decifrar, deslindar à nossa custa”, como aquilo que nos pertence quando olhamos para uma obra de arte. Para o escritor, a arte recompõe “a penumbra” que nos atravessa e compete a cada um descobri-la, já que a obra de arte coloca diante de nós só o que vemos.

Para Proust (1957, p. 139), ainda que busquemos os “prazeres artísticos” pela impressão que estes nos provocam, deixamos de lado o “inexprimível” para, muitas vezes, desfrutar de um “prazer sem conhecê-lo até o fundo”. Além disso, podemos ficar nessas “impressões” das superfícies vividas como experiências enquanto “celibatários da arte” ou fazer um “duro labor de aprofundamento” porque, pela arte, podemos sair de nós mesmos e contemplar outras paisagens, ver se multiplicar o mundo.

Só pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que vê outrem de seu universo que não é o nosso, cujas paisagens nos seriam tão estranhas como as porventura existentes na lua. Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artistas originais existem, mais diversos entre si do que os que rolam no infinito, e que, muitos séculos após a extinção do núcleo de onde emanam, chama-se este Rembrandt ou Vermeer, ainda nos enviam os seus raios. (PROUST, 1957, p. 142)

Para Proust, outra “verdade misteriosa” acerca da obra de arte diz respeito à percepção temporal. Por meio da relação contemplativa com a arte literária, mas que podemos transpor para outras expressões artísticas, Proust nos fala de “sensações do passado e do presente”, ou seja, da fabricação de um tempo que promove outro tempo quase que por uma simultaneidade de temporalidades. (PROUST, 1957, p. 134-135) Sendo assim, a observação de uma produção artística, para o escritor, sugere uma criação de um espaço-tempo no qual o fruidor encontra uma suspensão de temporalidade que engloba passado-presente-futuro.

Qualquer objeto outrora visto, se o revemos, nos devolve, com o primeiro olhar nele pousado, todas as imagens que então o enchiam. É que as coisas – um livro de capa vermelha, igual aos outros –, apenas as divisamos tornam-se em nós algo de imaterial, de natureza idêntica à de nossas preocupações e sensações daquele tempo, às quais indissolivelmente se mistura. (PROUST, 1957, p. 134)

O narrador de Proust, diante da **Vista de Delft** (1658-60), de Vermeer, afirma Didi-Huberman (2013, p. 317-318), buscava uma “duração oscilante”, “êxtases do

tempo” e não falsos congelamentos fotográficos do tempo. Segundo Didi-Huberman, Proust considerava o ato de pintar o contrário de buscar argumentos para descrever, pois nele buscava a “fulguração de relações”. Na escrita proustiana, a **Vista de Delft** não é apresentada como a descrição topográfica ou fotográfica do mundo tal como era no século XVII, mas é matéria e camada, comoção e choque causados pela rajada de cor.

“O muro amarelo” de Vermeer é um trecho da obra de Proust em que matéria, camada e cor, suscitam um abalo do tempo presente para Bergotte, personagem de Proust que observava a obra. Didi-Huberman (2013, p. 320) nos fala que o personagem proustiano encontrou uma “zona perturbadora” que indica a existência de um trabalho da pintura, ao mesmo tempo, perceptível e enigmático – o deslumbramento e a obscuridade.

Continuando a pensar a experiência estética com produções artísticas como um encontro que pode ser inquietante e deslocar seus fruidores para outros lugares, citamos também a relação com a pintura e o desenho de Alfred Hitchcock (1899-1980), diretor de cinema inglês, que fez da visualidade um dos elementos mais importantes nas narrativas de seus filmes. Considerando o conjunto de suas obras, pode-se formular um questionamento sobre os parâmetros e o poder do olhar (CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2011, p. 27), ou seja, sobre as imagens em movimento do cinema como maneiras de problematizar o mundo vivido.

Hitchcock dialogava com diferentes movimentos artísticos, entre os quais o romantismo, o expressionismo, o simbolismo e o surrealismo. O diretor, inclusive, chegou a trabalhar em colaboração com outros artistas, como Salvador Dali, na década de 1940. Em uma entrevista de 1947, Hitchcock afirmava querer “proporcionar ao público choques morais benéficos” para “desentorpecer as pessoas”. Assim, as estruturas de suas narrativas cinematográficas apresentavam uma “eloquência imagética” na qual a possibilidade de engajamento do seu fruidor também poderia servir como ponto de partida para uma força interrogativa. (CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2011, p. 28)

Pode-se afirmar que Hitchcock fez alguns usos da pintura em suas produções. Várias cenas de seus filmes parecem ter sido inspiradas em pinturas emblemáticas. Alguns de seus planos-sequências foram construídos a partir de trabalhos dispostos nas paredes (retratos, paisagens e naturezas-mortas) articulados com a ação que se desdobra.

Por exemplo, Hitchcock, no seu filme **Psicose** (1960), usou uma pintura² que representava o voyeurismo para filmar uma cena de seus personagens com a mesma temática: Norman Bates espionando Marion Crane despir-se antes de iniciar seu banho. (CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2011, p. 98)

Hitchcock fez de sua admiração pelas telas do pintor norte-americano Edward Hooper (1882-1967) uma inspiração para seus filmes no que concerne à composição, à iluminação e à organização espacial. Para a composição de algumas cenas, apropriou-se de pinturas e temas caros ao pintor que dialogavam com seus próprios filmes: voyeurismo, solidão, isolamento, entre outros. Em filmes que se tornaram célebres como **Janela Indiscreta** (1954) e **Psicose** (1960), por exemplo, a inspiração de Hooper está presente em citações diretas de dois trabalhos: **Night Windows** (1928) e **House by the railroad** (1925), respectivamente.³

Claude Lévi-Strauss (1908-2009), antropólogo e etnólogo, também dedicou pelo menos um de seus livros para abordar o que considerava os três procedimentos estéticos básicos, que dão nome à sua obra: **Olhar, escutar, ler** (LÉVI-STRAUSS, 1997). Este livro é totalmente dedicado às expressões artísticas, tanto no que concerne a uma melhor compreensão da sociedade e da cultura, quanto aos valores em si dessas expressões. Assim, Lévi-Strauss apresenta suas observações sobre obras de arte visuais, musicais, literárias e, também, sobre sua percepção e entendimento da arte.

Ao apresentar aqueles que considerava os grandes mestres franceses do século XVIII, Lévi-Strauss fez uma síntese do seu pensamento, de sua perspectiva teórica e de sua trajetória profissional. Sua sensibilidade era dirigida a obras particulares escolhidas por ele em função da emoção que lhe causavam ou por aspectos que lhe foram salutares. A partir de uma narrativa em primeira pessoa sobre estas obras, teceu reflexões sobre a arte.

Em relação às artes visuais, o antropólogo dirigiu seu olhar às pinturas de Nicolas Poussin (1594-1665) e a seus procedimentos artísticos, especialmente, o que denominou de “dupla articulação” na justaposição de detalhes e na composição de elementos, ao comparar as duas versões da pintura **Lês bergers d’Arcadie**. Para Lévi-Strauss, a primeira versão (1628-1630) teve inspiração direta do pintor do barroco italiano Guercino (1591-1666), **Et in Arcádia Ego** (1618). Para a realização da segunda

² Trata-se da obra **Suzanne et vieillards** (Suzanne e os anciãos) cujo enredo é baseado em uma narrativa bíblica sobre uma mulher que é surpreendida durante seu banho por *voyeurs* que a observam de um lugar escondido. (RODRÍGUEZ, 2018)

³ ALFRED HITCHCOCK GEEK. Produzido por Joel Gunz de 2004-2017. Disponível em: www.alfredhitchcockgeek.com. Acesso em: 25 mar. 2017.

versão (1638-1640), de acordo com Lévi-Strauss, não há dúvida de que Poussin meditou longamente sobre uma passagem bíblica. Ao comentar seu impacto diante das pinturas de Poussin, Lévi-Strauss escreve:

Num quadro de Poussin, nenhuma parte é desigual em relação ao todo. Cada uma delas é uma obra-prima do mesmo nível, tanto que, tomadas à parte, apresentam o mesmo interesse. O quadro aparece assim como uma organização em segundo grau de organizações já presentes em cada detalhe. [...] A organização do todo transpõe numa escala maior a das partes, cada figura é tão cuidadosamente pensada quanto o todo. (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 28)

Segundo Novaes (1997), Lévi-Strauss volta-se para sua experiência como etnógrafo para descrever as imagens da arte, tanto do ponto de vista da primazia de seu encontro com essas expressões e dos impactos que lhe causaram, quanto pela via da compreensão da produção artística a partir de seu próprio referencial teórico e metodológico, o que realiza por meio da comparação e sistematização das pinturas em estruturas recorrentes.

Assim, ainda que o objeto seja uma obra de arte visual, Lévi-Strauss usa sua perspectiva teórica de análise de narrativas e sistemas de relações e parentesco para buscar uma estrutura recorrente de elementos equivalentes como método para analisar a obra por ele observada e admirada. Ao longo de seu escrito, buscou em Poussin relações e afinidades a partir de elementos plásticos, assim como em outros pintores das escolas de pintura italiana e francesa.

Ou seja, há uma troca mútua entre a experiência de fruição estética e a experiência do autor como etnólogo quando recupera versões sobre o mesmo tema em Poussin. Lévi-Strauss transforma as imagens estáticas da pintura em um roteiro de histórias organizadas pelo pintor, afastando-se de explicações psicológicas de conflitos do pintor ou sociológicas, que interpretam a pintura como reflexo de contradições sociais. Assim, percebemos a comoção do autor com a obra e o despertar de outras possibilidades de análise na relação de investigação de seus objetos de estudo.

De certo modo, Freud, Proust, Hitchcock e Lévi-Strauss, situados como fruidores nas suas experiências com as expressões artísticas, encontraram rumores não somente do instituído, já lido ou estudado; mas foram além da identificação ou decifração de códigos, símbolos ou signos. Seus escritos, observados como registros destes momentos fruidores, nos aproximam de outros sentidos e inquietações que podem emergir da relação com objetos artísticos e que colocam em movimento o sistema de trocas com o mundo. Essas produções artísticas pareceram convidar seus

observadores a outros recomeços; não se apresentando somente como obras consumadas, algo instituído ou o falado; também apareceram, para eles, nos seus inacabamentos, revelaram camadas de porvir e apelaram aos não-ditos que encontraram reverberação nos seus fruidores.

1.2. O enigma da visão em Merleau-Ponty

E quando é o filósofo a ter seus olhos embebidos pelo objeto artístico, o que temos deste encontro?

As reflexões presentes nas obras do filósofo Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) revelam um pensamento que se fundamenta na primazia da percepção enquanto uma experiência originária de conhecimento: recupera a visão como uma emanção própria do ser sensível e o gesto como a restituição de indícios da movimentação da consciência num corpo. Ou seja, visão, movimento e pensamento estão juntos na interrogação e na interpretação dos dados do mundo, dos quais somos parte.

No percurso filosófico de Merleau-Ponty, as artes visuais e a literatura estão presentes como protagonistas e não podem ser consideradas como secundárias. Em 1945, Merleau-Ponty escreveu um artigo que intitulou “A dúvida de Cézanne”; em 1952, escreveu “Linguagem indireta e as vozes do silêncio”; e publicou, em 1961, seu último artigo em vida ao qual deu o título “O olho e o espírito”. Nestes artigos, pintores, escultores, poetas, entre outros artistas, oferecem contribuições legítimas para seus pensamentos.

Aparecem, em suas páginas, estudos sobre outros filósofos, linguistas e psicólogos, mas estes não superam sua fascinação pelas artes e as formas artísticas – as fisionomias em Giacometti,⁴ os desenhos de Matisse,⁵ o movimento nas esculturas de Rodin,⁶ as cores em Cézanne⁷ e as formas em Klee.⁸ Estes artistas e suas produções reverberaram a filosofia em sua maneira de interrogar o mundo. E, especialmente, sobre Merleau-Ponty, pode-se afirmar que nos seus escritos citados aqui, aproxima o fazer

⁴ Alberto Giacometti (1901-1966), artista plástico suíço.

⁵ Henri Matisse (1869-1954), pintor, desenhista, gravurista e escultor francês.

⁶ Auguste Rodin (1840-1917), escultor francês.

⁷ Paul Cézanne (1839-1906), pintor francês. Viveu seus 67 anos morando em Aix-en-Provence, cidade localizada ao sul da França. A construção do processo criador de Cézanne em torno da pintura influenciou as pesquisas de muitos artistas na primeira metade do século XX, como Henri Matisse, Pablo Picasso (1881-1973) e George Braque (1882-1963), conforme apontam muitos autores. (ARANHA, 2012, p. 157-186)

⁸ Paul Klee (1879-1940), pintor alemão.

artístico da sua interrogação como filósofo ao estabelecer fundamentos em sua obra a partir de suas relações e análises de trabalhos artísticos.

Merleau-Ponty (2004a, p. 121-142) inicia seu ensaio publicado no ano de 1945 falando a respeito do número de sessões de trabalho realizadas por Paul Cézanne para pintar uma natureza-morta ou um retrato; além de sua exigência em relação às próprias obras, consideradas inacabadas por serem ensaios ou aproximações; identificou também as incertezas do artista. Logo, Merleau-Ponty afirma, em relação a Cézanne, que “a pintura foi seu mundo e sua maneira de existir” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 123).

Merleau-Ponty refuta as conjecturas advindas de uma psicologização⁹ que obscurece a obra de Cézanne com base nas análises de Émile Zola¹⁰ e Émile Bernard,¹¹ amigos e fruidores de seus trabalhos. O filósofo Merleau-Ponty afirma que o sentido da obra de Cézanne não pode ser apenas “determinado por sua vida”, ou seja, pela análise de sua biografia. Também, considera que este sentido não pode ser conhecido somente a partir de influências ou procedimentos identificados na história da arte (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 125).

Merleau-Ponty (2004a, p. 126-128) ponderava que Cézanne não concebia a pintura como “encarnação de cenas imaginadas”, “projeção exterior de sonhos” ou “a maneira como os objetos atacam a visão”. Segundo o filósofo, a pintura, para Cézanne, era o estudo a partir da natureza. A “composição da paleta de dezoito cores”, a “supressão de contornos precisos”, o “abandono do desenho” e a “prioridade da cor” são as palavras que o filósofo encontrou para dizer que o artista intencionava pintar a “matéria em via de se formar” uma ordem em estado nascente.

Segundo Aranha (2012, p. 182), para Cézanne, pintar era “como uma movimentação que permite dispor os elementos pictóricos das coisas vistas no mundo num entrelaçamento para compô-los como obra”. Esta perspectiva permitiu ao filósofo refletir a respeito da estética lançando sobre ela um olhar interrogativo, assim coloca em pauta uma visão que se faz em meio ao mundo e se constitui no meio dele, ou seja, uma experiência do olhar que, ao aproximar-se da obra de arte, reconhece no que vê um

⁹ Como uma das influências do filósofo e matemático alemão (1859-1938) Edmund Husserl no pensamento de Merleau-Ponty, este refuta abordagens que se propõem a estudar um trabalho artístico por meio de intenções ou características que estariam presentes na subjetividade do artista, entendendo-as mesmo como determinantes para a produção da obra e a biografia do artista. Neste sentido, o psicologismo desconsidera elementos do discurso plástico adotados pelo artista, assim como a perspectiva da crítica de arte, muitas vezes, para assumir proposições que atribuem à obra artística um caráter distinto de si mesmo e preponderantemente sintomático.

¹⁰ Émile Zola (1840-1902), escritor francês.

¹¹ Émile Bernard (1868-1941), pintor francês.

duplo movimento, um entrecruzamento, uma reversibilidade: um olhar que pode ser pensamento e, ao mesmo tempo, um pensamento que pode tornar-se olhar.

Para Merleau-Ponty, Cézanne queria pintar um “mundo primordial”, colocar a “inteligência, as ideias, as ciências, a perspectiva, a tradição” em contato com o mundo da natureza, recuperando uma “ciência do corpo” que fala de uma experiência vivida para dar um caráter de inacabamento à obra de arte. ´

Para o filósofo, o corpo próprio ou operante “está no mundo assim como o coração no organismo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 273): concentra a complexidade do existir humano no qual se misturam natureza e cultura, como um entendimento de uma totalidade.

Merleau-Ponty desenvolve o conceito corpo próprio no seu livro **Fenomenologia da percepção**, publicado pela primeira vez em 1945, no capítulo com o título “A síntese do corpo próprio”. Neste capítulo, o filósofo apresenta o corpo enquanto noção primordial de nossa existência, segundo a qual não temos um corpo apenas como pensamento ou ideia, mas somos nosso corpo. Em seu livro **O olho e o espírito** (1961), Merleau-Ponty usa a designação “corpo operante e atual”. Já em **O visível e o invisível** (1964), publicado postumamente, aparecem referências ao corpo fenomenal.

Para Merleau-Ponty, nosso corpo é comparável à obra de arte, pois, seja uma pintura, uma poesia ou uma música, as sensações que essas obras podem propiciar vêm de um todo do qual não é possível separar partes. Entende, portanto, o corpo como um conjunto, uma totalidade intrincada de significações vivas; logo, esse corpo que percebe e tem suas experiências no mundo é referido por Merleau-Ponty como “corpo próprio”. Através desse corpo realizamos nosso recorte do mundo que vivenciamos, pois podemos, ao mesmo tempo, ver e ser vistos, sentir e experimentar.

Merleau-Ponty afasta-se, assim, de dualismos e mecanicismos, tais como as separações entre corpo e espírito, sujeito e objeto, homem e mundo. O filósofo supera essas separações ao compreender o ser em situação de existência, como um feixe de processos, ou seja, como visão, mobilidade, linguagem, sexualidade que se fundem e se confundem entre si, com os quais só lidamos através da própria vivência.

Da mesma forma, é com esse mesmo corpo que marcamos nossa presença no mundo: lugar no qual a visão e o gesto ampliam o horizonte de contato com o sensível. Segundo Merleau-Ponty (1999, p. 205), “a experiência do corpo próprio nos ensina a enraizar o espaço na existência”. Assim, o corpo, não simplesmente ocupa o mundo,

mas ele *é* no espaço onde se realiza como corpo; lugar de conjunção das significações vividas, o corpo próprio movimenta-se com a expressão, se entrelaça à visão e ao pensamento, dando existência às coisas e permitindo-lhes existir como tal. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 205-206)

Retornando às considerações de Merleau-Ponty (1999, p. 128-131) sobre a obra de Cézanne, o filósofo afirma que “a expressão daquilo que existe é uma tarefa infinita”. Neste sentido, o fazer artístico de Cézanne encontra a interrogação filosófica de Merleau-Ponty porque ambos colocam o público receptor diante de um “mistério renovado” pela experiência com o mundo que torna inseparável “alma e corpo”, “pensamento e visão”: a “suspensão do hábito” das coisas a partir da interrogação do que já existe. Lidar com o “mundo sem familiaridade” e com um “sentimento de estranheza” fazem uma aproximação entre o que Cézanne fazia em suas telas e o enigma que a visão colocava ao filósofo Merleau-Ponty (2004a, p. 131-133).

Leonardo da Vinci,¹² Balzac¹³ ou Marllamé¹⁴ e, ainda, o próprio Cézanne estão diante de Merleau-Ponty como aqueles para os quais há “um pensamento a exprimir”, “um sistema a construir”, uma “ciência a explicar”, ou seja, fazem de seus trabalhos artísticos formas acessíveis para outros públicos do “espetáculo de que fazem parte, sem vê-lo”. Sendo assim, os artistas são, de acordo com o filósofo, aqueles que interrogam o que veem e dão a ver aos outros. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 133-134)

O artista, segundo Balzac ou segundo Cézanne, não se contenta em ser um animal cultivado, ele assume a cultura desde seu começo e funda-a novamente, fala como o primeiro homem falou e pinta como se jamais houvessem pintado. Com isso a expressão não pode ser a tradução de um pensamento já claro, pois os pensamentos claros são os que já foram ditos dentro de nós ou pelos outros. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 134)

Os olhos embebidos de Merleau-Ponty vislumbraram o trabalho do artista como de alguém que lançou uma “primeira palavra, sem saber se ela será algo mais que um grito”, sem saber se ela se destacará do fluxo corrente da vida. Pois, para Merleau-Ponty (2004a, p. 135), o artista e o filósofo devem apenas “criar e exprimir uma ideia” e “despertar as experiências que a enraizarão nas outras consciências”. Para Merleau-Ponty (2004a, p. 135-136), a obra de arte tem o “estranho poder de ensinar-se ela mesma”: “ela habitará indivisa em vários espíritos, presumivelmente em todo espírito possível, como uma aquisição para sempre”.

¹² Leonardo da Vinci (1452-1519), conhecedor de muitas ciências e expoente do Renascimento italiano.

¹³ Honoré de Balzac (1799-1850), escritor francês.

¹⁴ Stéphane Mallarmé (1842-1898), poeta e crítico literário francês.

Esse encontro com o mistério nas pinturas de Cézanne e a percepção de suas múltiplas visões para um mesmo retrato ou paisagem colaboram para Merleau-Ponty observar na pintura de Cézanne, como procuramos mostrar, não um pensamento pronto, mas um momento fundante de abertura que se manifesta como potência. Sendo assim, introduz no seu ensaio sobre este pintor uma concepção que lhe será cara para o desenvolvimento de seu trabalho como filósofo: o reconhecimento de uma *linguagem operante* ou *falante* na obra de arte.

1.3. O encontro do filósofo com a *linguagem falante*

Merleau-Ponty desenvolveu mais profundamente a temática de uma *linguagem operante* ou *falante* da arte em ensaio publicado em 1952, na revista **Les Temps Modernes**,¹⁵ intitulado “A linguagem indireta e as vozes do silêncio” (2004a, p. 65-119). Ainda que o texto preliminar¹⁶ apresentasse uma discussão com as perspectivas linguísticas de Saussure e se apoie em exemplos da literatura e poesia, Merleau-Ponty escolheu abordar em seu artigo os trechos que se voltam, principalmente, para a pintura como uma linguagem de caráter prenhe: “linguagem que vai além da decifração ou decodificação de signos”, também considerada por ele “obliqua e autônoma” (2004a, p. 69-72, p. 74).

O pintor nos atinge através do mundo tácito das cores e das linhas, dirige-se a um poder de decifração informulado em nós que, justamente, só controlaremos depois de tê-lo exercido cegamente, depois de ter amado a obra. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 74)

Merleau-Ponty (2004a, p. 74-76) aponta neste trabalho, especialmente, o exemplo de Henri Matisse, ao exercer o seu “meditar” e descobrir “movimentos possíveis” diante das telas, para falar de uma “intenção de significar” que se apresenta tanto em um texto como em “um quadro que ainda não existe”. Enfim, um “fundo de silêncio” que entremeia qualquer “operação de origem” em uma situação de fundação que pode alcançar também aquele que olha.

Merleau-Ponty (2004a, p. 76-80) observou o parentesco entre a pintura e a linguagem escrita enquanto expressões criadoras, “duas figuras da mesma tentativa” ou

¹⁵ Revista política, literária e filosófica fundada por Jean Paul Sartre, em 1945, da qual fizeram parte do corpo editorial Simone de Beauvoir, Maurice Merleau-Ponty, entre outros intelectuais.

¹⁶ Há um manuscrito que Merleau-Ponty deixou inacabado e foi publicado postumamente com o título “A prosa do mundo”, elaborado a partir de suas indicações encontradas por Claude Lefort (1924-2010), filósofo francês bastante influenciado por Merleau-Ponty.

“a mesma aventura” para, depois, deter-se nas particularidades da pintura (técnicas de representação, perspectiva e profundidade, por exemplo) e discutir o que identificou como o objetivismo na pintura clássica e o subjetivismo na pintura moderna.

A partir dessas suposições, Merleau-Ponty declara a dificuldade de aplicar essas definições e, então, coloca em pauta, a partir de uma citação do escritor francês André Malraux (1901-1976), seus questionamentos sobre a “obra feita não necessariamente acabada” e a “obra acabada não necessariamente feita”. Para Merleau-Ponty (2004a, p. 81) a “obra consumada” não é aquela que existe como uma “coisa em si”, mas “aquela que atinge o espectador”, convidando-o “a recomeçar o gesto que a criou” e “reunir-se ao mundo silencioso do pintor”.

Podemos cogitar, a partir de Merleau-Ponty, que pode haver o estabelecimento de uma relação que “faz falar”, “faz desenhar”, “faz dançar”, “faz ‘cantar’” (CÂMARA, 2005, p. 111) uma afinidade que articula significados existentes e a criação de outros, a serem instituídos, a partir da experiência da percepção com a obra de arte. A experiência vivida apoia-se no visível e o vidente, senciente, é parte desse mistério porque opera entre o visível e o invisível, “espírito selvagem” no qual fisicalidade e intencionalidade são inseparáveis na realização de uma experiência que não se esgota e se faz nela própria (CHAUÍ, 2002, p. 152), linguagem falante que o filósofo quer alcançar no mundo.

Assim, a percepção de obras de arte no estudo merleau-pontiano, nunca está acabada ou é definitiva, mas “nos dão para exprimir e pensar um mundo que as engloba, as ultrapassa e anuncia-se por signos fulgurantes”, palavras ou imagens que despertem e reconvoquem “por inteiro nosso puro poder de expressar”. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 82)

Os escritos do filósofo também colaboram para a compreensão de um cogito no qual é inextrincável o envolvimento do homem com o mundo e a sua similaridade de condição em relação ao outro, o que proporcionaria a possibilidade do uso de metáforas corporais, no sentido de que os códigos já instituídos e os novos significados a serem atribuídos tomam o corpo como passagem, mediação entre o eu-outro/outro-eu. (CÂMARA, 2005, p. 147)

“Um filme significa como acima vimos uma coisa significar: não falam, um e outra, a um entendimento separado, mas dirigem-se ao nosso poder de decifrar tacitamente o mundo ou os homens e de com eles coabitar.” Essa capacidade de decifração obtemo-la, como diremos, por nossa existência indivisa, presente pelo corpo que somos. Acedemos à experiência artística por via do corpo, mercê da nossa condição de seres encarnados numa

existência. “Compreender” a obra artística é abrir-lhe o nosso próprio corpo, reconhecendo-lhe a autoria em um outro corpo. (CÂMARA, 2005, p. 110)

A seguir, em seu escrito, Merleau-Ponty (2004a, p. 83-88) sustentará que profundidade, cores, linhas e formas são “modos de formulação” próprias do trabalho do pintor, a “convergência de todos vetores visíveis” e “princípios das equivalências” encontrados para trazer à visão aquilo que o artista vê. Porém, para que essa pintura seja vista, é preciso que o outro encontre, apanhe ou capture “uma secreta elaboração de um mundo”, concordando com as palavras de Malraux (apud MERLEAU-PONTY, 2004, p. 86). Este segredo, mistério ou falta, restitui o “encontro do olhar com as coisas que o solicitam, daquele que tem de ser com aquilo que é”.

A pintura, assim, nunca está acabada, apresenta-se como um processo, uma experiência de olhar, metamorfoses do trabalho do pintor que transformam o mundo em pintura. Olhar a pintura, para Merleau-Ponty (2004a, p. 88-89, p. 96), não é ver o que falta para o preenchimento de um vazio, mas é possibilitar que o visível apresente o que ainda não apareceu, o que ainda não se mostrou. É essa a interrogação que o pintor encontra “em suas medíocres experiências do mundo” e, no entanto, faz delas o “pão do seu sacramento”, já que o artista não é um “super-homem” para Merleau-Ponty.

O próprio pintor é um homem que trabalha e reencontra todas as manhãs a mesma interrogação na figura das coisas, o mesmo apelo ao qual nunca terminou de responder. A seus olhos, sua obra nunca está feita, está sempre em andamento, de modo que ninguém pode valer-se dela contra o mundo. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 89)

Ao assumir esta proposição, Merleau-Ponty coloca-se como um fruidor de expressões artísticas que faz usos das obras de arte e reconhece uma linguagem falante. É o silêncio dessa “língua” que se apresenta em algo “por pintar” ou “por desenhar”, que Vermeer ou Van Gogh, Renoir ou Da Vinci, exemplos citados por Merleau-Ponty (2004a, p. 91), cada um a seu modo, encontram para interrogar o mundo e “viver na pintura” (ou através do próprio fazer artístico) algo que ainda está por se fundar ou criar, um não-dito.

Ou seja, é na vida, nas paisagens, nos prazeres e desprazeres, nas polícias, nas revoluções (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 96), em uma história vivida que o artista encontra algo a instituir, uma “linguagem operante” ou “linguagem falante” que está sob a linguagem falada e que Merleau-Ponty (2004a, p. 109-111) enfatiza como própria e insubstituível da obra de arte, o que a torna mais que um “objeto de prazer”, mas uma “matriz de ideias”.

É nos fornecer emblemas cujo sentido nunca terminamos de desenvolver, é, justamente porque se instala e nos instala num mundo cuja chave não temos, ensina-nos a ver e finalmente fazer-nos pensar como nenhuma obra analítica consegue fazê-lo, porque a análise encontra no objeto apenas o que nele pusemos. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 88-89, p. 111)

Para Merleau-Ponty (2004a, p. 112), a obra de arte torna-se um análogo para o pensamento filosófico ou político porque nos introduz em “perspectivas alheias”, “transporta-nos do mundo já dito para outra coisa”.

Em um trecho dos manuscritos inacabados do filósofo, publicados postumamente no livro **A prosa do mundo** (2012), o autor afirmará que a “linguagem falante é a interpelação” que transforma e torna cada um capaz de compreender por si mesmo esta linguagem. No princípio “sons estranhos”, dissonantes ou que parecem falsos nos aliam e com eles se estabelece uma cumplicidade do tal modo que passamos a considerá-los como nossos. (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 42-43)

Porém, sobre esse encontro, o filósofo adverte que, nos olhos daquele que vê, também existe um “meio de surpreender, de interrogar e de ordenar configurações”. E, para Merleau-Ponty, é o *corpo* que nos dá essa condição para apropriar-nos dessa linguagem quando deixamos de “analisá-la para utilizá-la”. Assim, segundo Merleau-Ponty, a pintura apresenta-se “como um esforço abortado para dizer algo que permanece sempre por dizer”. O instituído nas artes, ao comentar especialmente a pintura e a literatura, “chama à existência” os seus possíveis, ou seja, o não-dito, o não-visto, o não-instituído. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 112-114)

1.4. O filósofo e o emprego do corpo na emergência de impensados

É no bojo desses questionamentos entre o que se vê ou se lê e o que vai além, entre as trocas do concebido e do não-concebido, entre a linguagem falada e a *linguagem falante* que Merleau-Ponty escreve, no verão de 1961, seu último escrito, **O olho e o espírito** (2004a, 13-46), que tem como principal motivação a visibilidade.

Merleau-Ponty (2004a, p. 13-14) inicia seu artigo afirmando que a “ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las”, ou seja, faz uma crítica ao cientificismo moderno no qual uma pretensão de objetividade e do fazer generalizações apodera-se de um modo absoluto e distante das coisas no mundo.

Aqui, novamente, o fazer filosófico encontra o fazer artístico como inspiração para afirmar a primazia do “mundo sensível”, chão que cada um pisa com um corpo possível, entendido por Merleau-Ponty (2004a, p. 14) não só como “máquina de

informações”, mas “sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e meus atos”. A arte e, especialmente, a pintura, para Merleau-Ponty (2004a, p. 14-15), “abeberam-se” nesse lençol de sentido bruto para o qual o filósofo também quer retornar e, assim como o pintor, fazer sua “ruminação do mundo”; colocar em suspensão o que seus olhos veem, esbarrando-se com essa “linguagem falante” que a pintura oferece aos seus olhos, para as quais ele dirige suas interrogações como para uma “ciência secreta”, uma dimensão que quer “ir mais longe”.

Merleau-Ponty (2004a, p. 16), então, retoma seus estudos anteriores sobre o *corpo*, que agora designará como *operante* e *atual*, para tratar a pintura como uma forma de expressão que recupera a concepção de que o sujeito se constitui no processo de suas experiências, um “corpo móvel” que “conta com o mundo visível, faz parte dele”. O corpo para Merleau-Ponty é espaço de um entrelaçamento de significações vividas, nas quais estão imbricadas visão e movimento que a pintura de Matisse, Van Gogh e, especialmente, Klee e Cézanne, entre outros artistas, irão lhe apresentar.

É com este corpo situado no mundo, que a pintura aponta para o filósofo a suspensão da dicotomia sujeito-objeto, razão-sentimento, corpo-alma por meio do enigma da visibilidade.

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o “outro lado” do seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa o que quer que seja assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciante no sentido – um si que é tomado entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro... (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 17)

O mundo passa a ser uma continuidade do nosso corpo, pensar é um modo de tratar as coisas, o mundo e a nós mesmos (GARCÉS, 2015). Ou seja, trata-se de uma *reversibilidade*: ao ver-se e mover-se como parte do mundo visível, habitamos as coisas, participamos do mundo visível porque ver, ouvir, escutar, cheirar e tocar não são de operações passivas, mas, antes, explorações que permitem ao corpo “contar-se entre as coisas”, ser uma delas, porque corpo e mundo são feitos do mesmo “estofó”, afirma Merleau-Ponty (2004a, p.17).

E, assim, também é tomado pela “faísca do senciante-sensível”, percebe-se “entre o vidente e visível, entre tocante e tocado” porque se depara com os cruzamentos e recruzamentos de um “estranho sistema de trocas”, que Merleau-Ponty encontra no problema da pintura e em outros trabalhos artísticos. Pela maneira como “qualidade,

luz, cor, profundidade” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 18) ecoam no corpo do filósofo, a partir das cores de Cézanne ou da pintura italiana, o corpo do filósofo acolhe as interrogações de sua visão desde os desenhos nas paredes de Lascaux¹⁷ ao surrealismo de Max Ernest.¹⁸

Em Cézanne, Juan Gris, Braque, Picasso encontramos objetos de diversas maneiras – limões, bandolins, cachos de uva, maços de cigarro – que não se insinuam ao olhar como objetos bem conhecidos, mas, ao contrário, detêm o olhar, colocam-lhe questões, comunicam-lhe estranhamente sua substância secreta, o próprio modo de sua materialidade e, por assim dizer, “sangram” diante de nós. (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 55-56)

Se as coisas “sangram” diante de nós, a elas nos vinculamos, nos misturamos e Merleau-Ponty identifica aí a dificuldade de dizer se a pintura que olhamos “está dentro ou fora do olho que o mira” porque também se confrontou com “um além” do que via – “meu olhar vagueia nele como nos nimbos do ser, vejo segundo ele ou com ele mais do que o vejo”. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 18)

A interrogação do pintor pela “gênese secreta e febril das coisas” igualmente alcança o corpo do filósofo. A montanha que Cézanne interrogava com seu olhar também interrogou o filósofo no momento em que produzia seu último escrito. Ao citar a passagem de Klee, na qual dizia sentir-se olhado pelas árvores quando caminhava por uma floresta, Merleau-Ponty (2004a, p. 21-22) sugere que ele próprio também se pergunta a respeito da pintura sobre “quem vê e quem é visto”, numa metamorfose do vidente e do visível.

Sendo assim, pode-se afirmar que os escritos de Merleau-Ponty (2004a, p. 43) suscitam novos estudos sobre a experiência estética, pois se, na pintura, não se dissociam visão, corpo e pensamento, é certo que a partir de suas proposições podemos considerar que a pintura “dá a pensar” na medida em que tem um forro de invisibilidade, de algo que ainda não é, de um não pensado, um instituinte que se fará a partir daí.

Após a morte do filósofo, em 1961, foi encontrado um manuscrito que, provavelmente, foi elaborado ao mesmo tempo em que escrevia **O Olho e o espírito**. Este livro reuniu escritos que foram organizados e publicados postumamente por Claude Lefort sob o título de **O visível e o invisível**, já atribuído por Merleau-Ponty em março de 1959. Neste livro, o filósofo recupera, relaciona e discute pontos de sua própria obra, percepção, visão, sujeito, objeto, palavra, natureza, entre outros temas que lhe foram

¹⁷ Complexo de cavernas situado ao sudoeste da França, famoso pelas suas pinturas rupestres.

¹⁸ Max Ernest (1891-1976), pintor alemão.

caros durante o seu percurso filosófico. Ainda que Merleau-Ponty anuncie a concepção de “fé perceptiva” no artigo “O olho e o espírito”, é no seu livro, publicado postumamente, que a “fé perceptiva” aparece explicitamente como motivação indicada em várias páginas. (MERLEAU-PONTY, 2005, *passim*)

É com esta concepção que o filósofo fundamenta a “percepção como pensamento interrogativo”, pois “filosofia também é questão levantada àquilo que não fala”, “questão à nossa vida muda” endereçada à “mistura do mundo e de nós que precede a reflexão”. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 102)

Neste livro, ainda que não mencione artistas ou trabalhos artísticos, a visão e, mais amplamente, a percepção estão no cerne de suas discussões. Estas reiteram o estatuto de autenticidade da “fé perceptiva” enquanto “experiência de habitar o mundo por meio de nosso corpo” (MERLEAU-PONTY, 2005, p.37-38), uma “experiência matriz” que tem o vigor do inaugural e do presente, um “encontro originário”, “quer se trate das coisas percebidas no sentido ordinário da palavra ou de sua iniciação no passado, no imaginário, na linguagem, na verdade predicativa da ciência, nas obras de arte, nos outros ou na história.” (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 155)

Merleau-Ponty propõe-se a pensar a percepção como parte da filosofia e ampliar a compreensão acerca dos sentidos e, em especial, do ato de ver recorrendo novamente às suas interrogações filosóficas sobre o enigma que constitui o corpo e que acredita participar não apenas de atos criativos do artista, mas também da vida cotidiana.

O olhar não congela, separa ou reduz ao estático aquilo que vê. O olhar pode interrogar, observar, escrutinar, averiguar, entre outras ações que Merleau-Ponty pondera quando afirma que há um “contato mudo com as coisas” e que é preciso “refletir sobre a transcendência do mundo como transcendência” que interroge “o que em seu silêncio ele quer dizer”. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 46-47)

Assim, para Merleau-Ponty (2005, p. 103) “não é só a filosofia; no início é o olhar que interroga as coisas”. As imagens da arte e trabalhos artísticos também deram a ver ao filósofo e, ao mesmo tempo, também lhe disseram algo sobre o que significa ver pelo entrelaçamento entre sensibilidade e intelecto, imaginação e memória, o olho e a mão, uma “dobra secreta”, uma “essência operante” que, para Merleau-Ponty (2005, p. 117), “deixa falar e falar-se” nele mesmo. “Um impensado” que “perfura” o presente e abre a “paisagem” daquele que se propõe a olhar como o filósofo fez.

Em suas conjecturas sobre o enigma da visibilidade, Merleau-Ponty tanto encontra a linguagem falante das coisas, especialmente da obra de arte, quanto um

“olhar interrogativo” que se sobressai de sua própria experiência como observador da arte, em especial, da arte moderna, sua contemporânea.

Retornando à segunda parte de seu ensaio **O olho e o espírito**, logo na abertura, Merleau-Ponty (2004a, p. 16) cita Valéry¹⁹ para dizer que o pintor “emprega seu corpo” para metamorfosear o mundo em pintura. E, Merleau-Ponty, como fruidor da arte, também empregou todo seu ser para transformar essa imagem em visão.

Logo, não poupa nem a si mesmo como fruidor da *interpelação* que a arte lhe devolve ao olhar, exercitando sua fruição através das trocas com o que vê. E faz desta perplexidade um trabalho ou um exercício crítico e criativo que se dá no olhar que suspende, esposa, dá forma ou deforma, oferece sentido ou problematiza o trabalho artístico.

Olhar e ver alguma coisa, comover-se ou, inclusive, assumir uma condição de interrogação diante de uma imagem ou forma artística, pode ser uma experiência que, segundo os estudos de Merleau-Ponty, requer do fruidor uma abertura àquilo que ainda não é, mas que nos aponta para um “impensado”, enquanto um inédito viável e possível, um não dito, um instituinte.

Nesse sentido é que os escritos merleau-pontianos e suas experiências com a arte ampliam perspectivas para interrogar o fenômeno da fruição estética subjacente à abordagem de uma “linguagem falante” da obra de arte; e, na mesma medida, também questionar a condição da arte para suscitar impensados, entendidos enquanto um olhar crítico-criativo, como potência que deflagra no indivíduo sua própria forma de elaborar pensamentos, perceber o mundo, fazer apropriações, enunciar-se e emancipar-se.

1.5. A linguagem falante e a aproximação de alguns aspectos da fruição estética

Em um livro de ensaios intitulado **Coleção de Areia** (2010), Ítalo Calvino (1923-1985) relata suas experiências de viagens, visitas a museus e exposições que foram publicados na imprensa italiana entre os anos de 1974 e 1984. A crônica de abertura, escrita em 1974, oferece alguns indícios que dialogam com a “linguagem falante” proposta por Merleau-Ponty.

O capítulo “Coleção de Areia” (CALVINO, 2010, p. 11-39) conta uma visita de Calvino a uma exposição de coleções estranhas em Paris. Entre as coleções vistas, estavam chocalhos de vacas, tampas de garrafa, tíquetes ferroviários e invólucros de

¹⁹ Paul Valéry (1871-1945), filósofo e escritor francês.

papel higiênico. Calvino ressalta que a menos chamativa também era a mais misteriosa para ele. Tratava-se de uma coleção com centenas de frascos de vidros com areia, o que faz com que ele devotasse um tempo “passando em revista esse florilégio de areias”, para ir além das diferenças e primeiras impressões que o olho captou, “diferenças mínimas entre areia e areia”. (CALVINO, 2010, p. 11-12)

Depois, diz que sua “atenção” ficou “cada vez mais absorta” pela entrada em “outra dimensão”, pela impressão de que essa amostragem tinha algo “importante” a revelar, e pergunta-se: “Uma descrição do mundo? Um diário secreto do colecionador? Ou um oráculo sobre mim, que estou a escrutar nestas ampulhetas imóveis minha hora de chegada?” (CALVINO, 2010, p. 12)

Calvino (2010, p. 12-13) faz uso de expressões e metáforas para falar dessa relação de trocas com os objetos. Os frascos de areia são, para ele, registros ou resíduos de “longas erosões” que fizeram parte de “cenários da vida do colecionador”, uma coleção criada como um “diário de viagem” que, por isso, também contém sentimentos, humores, estados de ânimo, para além da materialidade dos próprios objetos salvos durante o “escorrer da própria existência”.

O fascínio pela coleção, de acordo com Calvino (2010, p. 13), está nesse tanto que “revela e nesse tanto que esconde” o impulso secreto para criá-la. Igualmente, tal fascínio pode ser atribuído à imagem e ao seu relato das movimentações do seu olhar ao lançar-se nas dimensões do tempo, no contato com as coisas vistas, no movimento desejante entre as correlações de um fora-dentro e com as perspectivas que se abrem na ação de olhar.

Segundo Merleau-Ponty, o olhar interroga a pintura e é, em contrapartida, por ela interrogado, ou seja, dá indícios da existência de uma “linguagem falante” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 42). Quanto à interpelação que uma obra oferece àquele que a olha, esta propõe um mundo ainda nos limbos ao se dirigir a seu leitor ou observador. É nesta perspectiva que podemos falar da experiência de fruição estética e da condição da arte de suscitar impensados que se fundamentam na potencialidade de correlações entre imagens, sentidos e pensamentos ao possibilitarem a construção de um não-pensado que, até aqui seria, apenas, próprio da experiência do ver. (ARANHA; NICOLAU, 2011)

A experiência de ver se realiza num vidente que se diferencia do que é visto, mas que, ao mesmo tempo, é ele também visível para os outros e para si; a experiência de pensar se realiza num pensante que se diferencia do pensado, mas que, ao tempo, se pensa a si mesmo ao pensar o que é outro que ele. [...]

Assim como não existe figura sem fundo, não pode existir experiência alguma sem um fundo: não pode haver experiência do visível sem que este se destaque de um fundo invisível; não pode haver experiência da linguagem sem que a fala se destaque de um fundo silencioso; não pode haver experiência do pensamento sem que o pensado se destaque de um fundo impensado. Justamente por isso, a experiência de ver não esgota o visível, a de falar, não esgota a linguagem, a de pensar não esgota a ideia. O invisível não é o que não pode ser dito, mas o que permite falar; o impensado não é o que não pode ser pensado, mas o que permite pensar. (ALVES, 2010, p. 54)

A partir do relato de Calvino, lido segundo as proposições de Merleau-Ponty, podemos nos aproximar de aspectos da experiência de fruição estética imbricadas na “linguagem falante” das obras de arte e dos textos literários, pois proporcionam a ação de trocas comunicativas, simbólicas e afetivas que podem combinar as associações de um sujeito, conjugadas à pluralidade de individualidades, tanto do artista quanto de outros que se propõem ao exercício de olhar.

Perguntar-se sobre a possibilidade de as produções artísticas interpelarem ou trazerem interrogações para o fruidor, é propor uma forma pensar a arte para além de sistemas alocados em regimes de consumo, de informação ou de conhecimento na sociedade atual, mas recuperar, em aspectos do tempo, do corpo expressivo e desejante e da invenção, a experiência de olhar a obra de arte como linguagem falante. As imagens chegam à nossa visão de forma ininterrupta e, muitas vezes, abrupta. Há uma pluralidade de imagens presentes incessantemente, que nos alcançam, na maioria das vezes, sobredeterminadas no seu funcionamento elementar pela circulação, o que deixa ao fruidor pouco ou nenhum espaço para um olhar crítico e criativo.

Fabbrini cita Baudrillard quando este fala a respeito da sociedade da “simulação total” na qual a “imagem hegemônica é o simulacro”, ou seja, “a imagem na qual nada é encoberto”, pois nada haveria a ser ocultado ou tudo está disponível para o ver. (FABBRINI, 2016, p. 245)

Os simulacros são as imagens hegemônicas na sociedade da hipervisibilidade, como as que circulam na “tela total”: computador, vídeo, televisão ou celular. São “imagens obscenas”, segundo Baudrillard, no sentido de que elas nada escondem, ou tudo dão a ver, e não “imagens sedutoras”, porque nessas algo ainda restaria fora de cena, ou mesmo em oposição à cena. Os simulacros são, assim, imagens de um “mundo sem falhas”, ou de uma “continuidade sem fissuras”; são imagens planas (ainda que HD ou 3D); chapadas; lisas; superficiais; epidérmicas; peliculares; sem recuo; sem relevo; sem perspectiva, sem enigma, sem mistério; sem face oculta; sem outro lado; sem pregas; sem dobras; sem cimo; sem avesso; sem linha de fuga, nos termos salpicados pelo autor em diversos ensaios. Essas imagens seriam desérticas, vazias, porque, entre outros motivos, a “inflação ou excesso de signos” teria produzido, em aparente paradoxo, uma “deflação de sentido”. Da entropia das imagens circulantes, de signos permutáveis

segundo a lógica da mercadoria, teria resultado, na conhecida equação do autor, a neutralização das imagens. (FABBRINI, 2016, p. 245)

Ou seja, inicialmente sob o aspecto do tempo, a proliferação das imagens sucessivas, sem descanso, substituídas continuamente por outras, segundo uma lógica mercadológica e de consumo suscitam um anestesiamiento das sensibilidades ou uma indiferença do olhar, uma cegueira, uma paixão ou um “fascínio” pelas formas de desaparecimento, segundo Baudrillard (apud FABBRINI, 2016, p. 245). Há uma “sedução fria” ou “sedução mínima” na qual o distanciamento, as disposições homogêneas, intensidades controladas, focos de atenção direcionados por dispositivos eletrônicos ou informáticos visam produzir um “consumo padronizado” (FABBRINI, 2016, p. 245). Estão na “lógica dos simulacros” indicados por Baudrillard, pois têm em vista a “antecipação dos modelos” que anulam ou paralisam as experiências vividas pelos fruidores e, com isso, podemos afirmar, levando a uma quase homogeneização de subjetividades; uma “despaixão”. (FABBRINI, 2016, p. 246)

Quanto ao aspecto da invenção, especialmente de pensamentos e de linguagens de expressão, a experiência da imagem tende a permanecer confinada na lógica da explicação: contextualizadas, historicizadas e teorizadas nos livros de artes ou sites especializados. Muitas vezes, a experiência de estar na presença de produções artísticas em museus ou galerias, por exemplo, se resume a ouvir as “traduções” em textos explicativos com linguagem acessível e oferecidas em áudio-guias ou por monitores, não exigindo um engajamento pessoal ou uma exploração de imagens brutas, submetidas a uma lógica de saber dominante e, supostamente, não permite o surgimento de um não-saber que poderia suscitar dúvidas ou interrogações.

Se a velocidade dos estímulos a que estamos submetidos na vida atual apaga o registro das experiências e, assim, vivemos o desamparo pela impossibilidade de transmissão de saberes que formam teias ou correntes entre os seres humanos, de modo que cada um tenha o que contar, como fazer para recuperar, ao fruidor, a interpelação da obra de arte? Como convocar as obras de arte para o olhar e a interrogação?

Não existem respostas únicas ou mais adequadas para esta questão. Porém, podemos salientar que, ao longo dos anos, os próprios artistas também incorporaram outros recursos de expressão que permitissem encontrar as pessoas, inclusive, fora do espaço de museus ou galerias. O artista alemão Joseph Beuys (1921-1986), por exemplo, usou, entre seus procedimentos, nos anos 1970-1980, tiragens múltiplas e mídias associadas às propagandas, principalmente o cartaz. Beuys declarava naquele

momento: “interessa-me a distribuição de veículos físicos, em forma de edições, porque me interessa difundir ideias. Ideias que tenham a mudança política em vista ou carreguem insights filosóficos”. (SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, 2010)

Beuys (2010, p. 30-31), em outra entrevista concedida a Volker Harlan, comenta sobre o esforço realizado para que a “obra fale”, “comunique”. Essa “fala” se dá, inicialmente, com o artista que é o primeiro fruidor do próprio trabalho e, depois, com demais pessoas que se proponham a observar. Beuys também faz questionamentos a respeito de quando a forma não alcança uma “linguagem” que fale com aquele que olha.

A “linguagem falante”, proposta por Merleau-Ponty, pode ser identificada na narrativa de Calvino e também aparece como potência na obra de Joseph Beuys. Além desses, tal abordagem da experiência de fruição também pode ser encontrada em escritos mais recentes, como os de Georges Didi-Huberman (1953-), cuja produção historiográfica e crítica abrange objetos da arte medieval, renascentista ou contemporânea. Didi-Huberman ressalta que seu trabalho de crítico se fundamenta, também, em suas próprias experiências vividas com produções artísticas. No relato abaixo, o crítico deixa implícita uma profícua “conversa” ou um diálogo que faz com as expressões artísticas:

Eu sou criança de pintura. Eu passei horas no ateliê. Eu olhava os quadros enquanto estavam sendo feitos. Eu era assistente, eu lavava os pincéis. Desde muito cedo eu amava discutir o trabalho, o processo, como se encadeiam os problemas num quadro. Havia também uma forte carga erótica nesse atelier (os catálogos de desenhos, Ingres ou Bellmer, As Lágrimas de Eros de Georges Bataille...). Eu fazia uma parada para ir às galerias de arte contemporânea em Paris e a alguns ateliês de escultores. Adolescente, eu trabalhava frequentemente no Museu de Arte Moderna de Saint-Étienne, ajudando na documentação, dando assistência para a instalação da exposição ou ensaiando visitas comentadas – sempre muito vivas – com um público geralmente suspeito em relação à arte de depois de Cézanne. Assim, o elemento nativo, se podemos dizer, é a arte contemporânea, isto é, a arte de cada instante presente, a arte enquanto questão que está sempre sendo posta. Eu só ingressei na arte medieval e renascentista quando dela tive uma experiência concreta, durante os quatro ou cinco anos que passei, muito mais tarde, na Itália. Mas ainda aí, diante das “marcas” de Fra Angélico, por exemplo, as questões: como é feito? Como se coloca o problema? Vinham antes das questões: que fizeram isso? Ou o que isso quer dizer? É por isso que tenho a impressão de ter aprendido mais dos próprios artistas – com quem o diálogo jamais cessou – do que com historiadores.²⁰

Além disso, Didi-Huberman também coloca em pauta a importância política da arte porque discute uma suposta “tirania do visível” da satisfação imediata e segura,

²⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. Inquietar-se diante de cada imagem. Entrevista realizada por Mathieu Potte-Bonneville & Pierre Zaoui. **Vacarme**, n. 37, 2006. Disponível em: <http://www.vacarme.org>. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/> Acesso em: 20 fev. 2017.

dominantes na sociedade atual, que estimulam o uso de imagens sem enigma e geram atitudes de neutralização da fruição. Didi-Huberman, remete o olhar sobre a forma artística para outro domínio: o do “não-nominável” ou do “não-designável”. Igualmente, recupera para o olhar fruidor uma tensão constitutiva entre percepções e sentidos, entre saber e não saber, entre interpelação e experiência (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 67), a partir de suas experiências de fruição com os afrescos do Convento de San Marco (Itália) realizados por Fra Angelico, especialmente o denominado “Anunciação” (1440-41).

A partir dos escritos de Didi-Huberman, podemos falar de uma trama única e singular que envolve o sujeito na operação de ver. Este olhar comove-se quando cria hipóteses ou estabelece conexões, mas estas não se esgotam porque cada obra de arte é uma tessitura de incontáveis camadas de sentido, sempre propondo a outros fruidores novas trocas, hipóteses, conexões e histórias. É essa relação dialógica que singulariza uma obra ao olhar de cada fruidor e que coloca as obras de arte na trama da experiência vivida e do corpo expressivo constituídos por temporalidades e vetores do desejo.

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo uma névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77)

A experiência visual tem um “caráter ameaçador”, segundo Didi-Huberman (2010, p. 228), porque abre para a ambivalência de uma “inquietante estranheza” que conjuga o conhecido e o desconhecido, o saber e o não saber. Neste sentido, o olhar vincula-se ao desejo porque tem dobras, silêncios, obscuridades, tateia, gagueja, nomeia por tentativas, produz enunciados impróprios (BARTHES, 2003, p. 9-12). Assim, o olhar nos coloca diante do indefinível que convoca o sentir, o ver, o conhecer, que nos emprega como corpo.

Ainda podemos falar, a partir de Didi-Huberman, que há na abordagem da forma artística o aspecto do “não pensado” como enigma que dá a pensar, uma rasgadura ou abertura que leva a um despertar. A imagem ou forma artística conserva uma resistência latente. Para Didi-Huberman (2011, p. 20-21), “arte e a poesia valem também como esses lampejos, ao mesmo tempo, eróticos, alegres e inventivos”. Ou, dito de outro modo, “há um trabalho da arte” ao exigir do fruidor não só o “deslumbramento” relativo ao

“perceptivo luminoso”, mas uma inquietação em relação ao “obscuro enigmático, difícil de analisar”, o “não enquanto signo descritivo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 320).

Sendo assim, Didi-Huberman (2010, p. 51, p. 189) considera a própria arte, sejam as pinturas italianas da Idade Média ou as esculturas minimalistas dos anos de 1950-60, como um “despertar”, uma abertura, um lampejo pregnant, um encontro fecundo porque preserva nas suas formas, cores e materialidades a possibilidade “bruta” do “dialetrizar” ou do “rasgar” inerente ao próprio “exercício do ver”.

Assim, Didi-Huberman (2011, *passim*) assinala que as imagens da arte podem ser imagens de resistência porque mantêm a capacidade de ser “uma luz para todo o pensamento”, comparando-as a “luz pulsante, passageira, frágil” dos vaga-lumes e sua sobrevivência em meio aos projetores e às luzes ofuscantes.

O exercício de ver as *imagens vaga-lumes* (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 49, p. 52) exige do fruidor um deslocamento e a busca de outras posições; requer que reconheça suas metamorfoses e o presente de suas sobrevivências. Didi-Huberman nos fala de “imagens vaga-lume”, imagens-lampejo. Estas, mesmo poucas, são preciosas porque permitem transpor a imobilidade de todo “horizonte das construções totalitárias”. Nas palavras do autor: “como um vaga-lume, ela acaba por desaparecer de nossa vista e ir para um lugar onde será, talvez, percebida por outra pessoa, em outro lugar, lá onde sua sobrevivência poderá ser observada ainda”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 118-119)

Nesse sentido, Didi-Huberman recupera, além de indícios de tempo, desejo e invenção, a potencialidade da imagem para a construção de um “impensado” que emerge do encontro entre fruidor e obra de arte. A imagem artística pode provocar um engajamento do fruidor no sentido de colocar-lhe questionamentos e inquietações, ou seja, sublinha a potencialidade da arte para interrogar o fruidor e, ao mesmo tempo, trazer-lhe para a experiência de olhar uma perplexidade que fomenta um “impensado”.

Didi-Huberman e suas proposições dialogam com a “linguagem falante” merleau-pontiana assim como com Jacques Rancière (1940-). Este autor afirma que o olhar também é uma ação e, como ato, ao interpretar o mundo, também é uma forma de transformá-lo ou reconfigurá-lo. Observar, selecionar, combinar, comparar, interpretar e apropriar-se estão entre as muitas ações do fruidor que, ao distanciar-se de um tempo e de um espaço de produção, desenvolve um trabalho reflexivo sobre si que lhe permite se reapropriar de sua temporalidade, seus desejos e sua capacidade de invenção.

Rancière (2013) coloca em pauta a “lição emancipadora” do artista, que concerne a uma atitude de não se contentar em ser um “homem de ofício”, mas basear-se no princípio da igualdade, segundo o qual todo trabalho deve ser um meio de expressão, não apenas um sentir, mas também um compartilhamento. Em seus escritos, Rancière dialoga com a linguagem falante de Merleau-Ponty quando identifica, na relação artista-obra-público, o potencial da “imagem pensativa”:

Imagem pensativa, então, é uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado. Pensatividade designaria, assim, um estado indeterminado entre o ativo e o passivo. [...] Falar de imagem pensativa, ao contrário, é marcar a experiência de uma zona de indeterminação entre esses dois tipos de imagem. É falar de uma zona de indeterminação entre pensamento e não-pensamento, entre atividade e passividade, mas também entre arte não arte. (RANCIÈRE, 2012, p. 103)

Vale ainda recuperar as reflexões do professor Ricardo Nascimento Fabbrini que, com base na reflexão estética de Baudrillard, conjectura sobre as possibilidades da arte em produzir “imagens-enigma” (FABBRINI, 2016) que resistam às imagens planas, sem mistério e hegemônicas na sociedade do simulacro. Fabbrini aponta que este questionamento se apresenta em diferentes autores e que esta é uma questão central para a reflexão estética contemporânea. Sublinha a “imagem-enigma” como uma imagem que faz pensar que, também, pode ser entendida como potência dessa linguagem falante.

Neste sentido, tanto os escritos de Merleau-Ponty, quanto as perspectivas teóricas e artísticas apresentadas estão em consonância na medida em que reconhecem uma “linguagem falante” das expressões artísticas, que advém do fenômeno identificado como fruição estética e questionam esse suposto potencial da arte ao interrogar ou interpelar o seu fruidor. Esses fundamentos teóricos oferecem subsídios para “ir às coisas mesmas”, encontrar as participantes de nossa pesquisa, recolher suas falas e decompor seus relatos para neles encontrar alguns aspectos que possam evidenciar experiências de fruição estética com base nas perspectivas indicadas pelos autores relacionados.

Aqui retomamos a conversa entre Marco Polo e Kublai Khan, apresentada na epígrafe deste capítulo, sobre o arco, a pedra e a sustentação da ponte, para reafirmar que, de modo mais geral, este estudo se constrói de maneira entrelaçada entre as perspectivas teóricas, filosóficas ou artísticas e as experiências vividas com os objetos da arte. Se por um lado, as leituras dos filósofos e pensadores da cultura nos ofereceram

indícios para refletir sobre como nossa visão se dá no meio do mundo, os relatos das participantes sustentaram a fecundidade desse acontecimento. Sendo assim, como Polo, afirmamos que o pensamento teórico, a produção artística e os fruidores estão intrinsecamente vinculados e, dessa forma, reconhecemos a natureza múltipla deste estudo, pois não se responde somente por um ou outro, uma vez que buscamos tecer relações entre eles, perceber suas nuances e o caráter profícuo dessas afinidades.

CAPÍTULO 2. Aparências e sentidos das experiências de fruição estética: aproximações da perspectiva do fruidor

Assim, creio que na medida em que passar o tempo haverá condições de mais gente ser artista e criador.
Porque existe criador quando há não-criador.
Cildo Meireles (apud SCOVINO, 2009, p. 42)

Para além dos escritos de Merleau-Ponty e suas relações com outros autores, percebemos que as experiências de olhar produções artísticas assumem diferentes aparências e sentidos em escritos de críticos, curadores e artistas. A partir dessas diversas concepções, neste capítulo, vamos nos aproximar do fenômeno identificado como *experiência de fruição* e suas variações ao longo de períodos históricos e movimentos artísticos. Para isso, buscaremos escritos e documentos que recuperam essa perspectiva do fruidor desde o lugar de observador contemplativo até sua passagem para o de participante e de coautor, nos aproximando dos seus sentidos e suas nuances.

Esta pesquisa prioriza a singularidade das experiências de fruição estética “ancoradas” no corpo enquanto marca da nossa presença no mundo, de nosso ser-estar com as coisas e as pessoas que não são, necessariamente, parte de nossa vontade de ser, mas para as quais somos sensíveis. Assim, somos essa existência encarnada em nosso corpo, que não somente ocupa fisicamente o mundo, mas se constitui nesse espaço no qual se realiza como corpo (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 205-206), enquanto lugar de conjunção e articulação das significações vividas.

Encontramos na bibliografia, de forma geral, uma entidade mais abstrata ou genérica reconhecida como público ou não-público e, mais recentemente, públicos (FLEURY, 2009), especialmente na sociologia. Ainda que tal reconhecimento não atenda completamente a esta pesquisa, pois desejamos nos aproximar das experiências singulares das pessoas, situamos a necessidade de nos aproximar da compreensão desses adventos para o estudo da fruição estética e suas compreensões.

Ainda que hoje a bibliografia reconheça a pluralidade dos públicos (ITAÚ CULTURAL, 2011), principalmente pela via da democratização do acesso aos equipamentos culturais como preocupação política, identificamos que a experiência de fruição estética aparece confusa entre as temáticas do gosto, de determinadas heranças culturais e do próprio consumo de bens culturais. Muitas vezes, não é entendida como substantivo que qualifica uma experiência íntima por ser singular para cada um e, algumas vezes, indizível; inclusive, sem a necessidade de mediações de caráter

informativo ou explicativo em determinadas situações. As potencialidades da experiência no campo dos estudos da estética ou da educação, por exemplo, acabam sendo pouco pesquisadas, subestimadas ou mesmo negligenciadas.

Vamos agora ao sujeito da experiência. Esse sujeito que não é o sujeito da informação, da opinião, do trabalho, que não é o sujeito do saber, do julgar, do fazer, do poder, do querer. Se escutamos em espanhol, nessa língua em que a experiência é “o que nos passa”, o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. Se escutamos em francês, em que a experiência é “ce que nous arrive”, o sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. E em português, em italiano e em inglês, em que a experiência soa como “aquilo que nos acontece, nos sucede”, ou “happen to us”, o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos. (LARROSA BONDÍA, 2002, p. 24)

Ao recuperar essa perspectiva da experiência, também reconhecemos os hábitos, as heranças e a condição de vida nos itinerários de formação dos indivíduos, porém acrescentamos relações e metamorfoses que se processam construindo significações mais diversas. Por isso, neste estudo, a potência da experiência como abertura e alargamento do mundo serão consideradas como cerne da experiência de fruição estética.

Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (LARROSA BONDÍA, 2002, p. 24)

A perspectiva da experiência de fruição estética é também esse registro do corpo como presença sensível no mundo. É possível falar de aspectos do sensível como meio de identificar afinidade e estabelecer interação com o mundo, posses do corpo como um todo que se vê por inteiro, que sente, que respira e que escava um sensível na busca de formas de ser e estar no mundo (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 205-212).

Assim, neste estudo, o estético é compreendido de maneira ampla: não só como conteúdo da cultura e da arte, mas parte do próprio campo do acontecimento do sentido-sendo, enquanto instauração de sentidos e significados latentes, “uma silenciosa abertura” ao que não somos nós, mas que em nós se faz dizer (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 38). Neste sentido, o estético emerge como movimentações do próprio

exercício do olhar que habita o corpo na ação de ver e cifrar experiências; ver torna-se perceber os códigos e correlacioná-los; ver é dialogar (ARANHA, 2008, p. 26-27).

Cabe lembrar que ater-se à vivência, à experiência sensível, não é comprar-se numa qualquer *delectatio nescire*, ou negação do saber, como é costume crer, por demais frequentemente, da parte daqueles que não estão à vontade senão dentro dos sistemas e conceitos desencarnados. Muito pelo contrário, trata-se de enriquecer o saber, de mostrar que um conhecimento digno deste nome só pode estar organicamente ligado ao objeto que é o seu. É recusar a separação, o famoso “corte epistemológico” que supostamente marcava a qualidade científica de uma reflexão. É, por fim, reconhecer que, assim como a paixão está em ação na vida social, também tem seu lugar na análise que pretende compreender esta última. Em suma, é pôr em ação uma forma de empatia, e abandonar a sobranceira visão impositiva e a arrogante superioridade que são, conscientemente ou não, apanágio da *intelligentsia*. (MAFFESOLI, 1998, p. 176)

Trata-se da produção de um conhecimento como experiência sensível do mundo, que tem como cerne os processos que consideram a importância das experiências vividas com as expressões artísticas, porque tratam de um “sentir partilhado e participado”, “um alento de comunhão que se alimentam da reciprocidade das trocas e de sentir o sentir.” (PERNIOLA apud CANTON; PESSOA, 2007, p. 24-25).

Logo, além de situar o fenômeno interrogado como experiência de fruição e suas nuances, podemos falar que sua compreensão, como experiência sensível, colabora para desvelar as movimentações dos indivíduos em seus contatos com as expressões artísticas ao percorrerem itinerários de idas e vindas que lhe colocam em contexto com sua própria forma de elaborar pensamentos, perceber o mundo e enunciar suas considerações.

Vale salientar, ainda, que pensar na experiência de fruição estética também nos levou a adotar a palavra “fruidor”, uma vez que nos esta apareceu como potência, pois, além de suas denotações relativas às ações de aproveitar ou utilizar satisfatória e prazerosamente alguma coisa (o que, por si, já traz subjacente uma perspectiva de singularidade), essa palavra também tem denotações que se voltam para o campo do direito civil, no sentido de usufruir, desfrutar ou gozar de algo enquanto direito, oportunidade ou, ainda, algum tipo de benefício. Assim, usamos e enfatizamos o termo fruidor porque, para além da singularidade e do prazer, compreendemos que está em seu bojo de significações a própria compreensão da arte como força política.

Reconhecemos a existência de uma ampla bibliografia sobre experiência estética e seus estudos nos campos da filosofia, psicologia, sociologia, museologia e história da arte. Contudo, considerando a multidisciplinaridade da área de concentração desta tese e

o recorte definido para a pesquisa, fizemos opções com o objetivo de propor entendimentos a partir de diferentes abordagens. Não assumimos uma ou outra, porém realizamos uma tentativa de síntese das multiplicidades de visões e posicionamentos para encontrar as essências do fenômeno que interrogamos como experiência de fruição estética.

Ao longo do capítulo, não buscamos a construção de uma periodização histórica da fruição, porém, realizamos algumas ponderações a respeito da experiência de fruição estética por meio das descrições encontradas na bibliografia estudada sobre estas movimentações do fruidor, que serão apresentados a partir de três eixos:

- a) os vestígios do corpo nas experiências sensíveis;
- b) a problematização de aspectos da fruição (a anestesia) e novos escapes para a experiência sensível;
- c) a experiência de fruição estética como ativação, coautoria e comunidade.

A partir dessas abordagens, refletiremos sobre esses exercícios do olhar durante a experiência de fruição estética e seus aspectos, inclusive, enquanto situações geradoras de contato com a dimensão de pregnância do mundo ou de algo ainda por criar.

2.1. Vestígios do corpo na experiência sensível

Inicialmente, trataremos da relação de instauração entre o corpo e a experiência de olhar uma imagem ou forma artística com o objetivo de apresentar a ideia que esta experiência dá acesso à cultura e a arte. Para construir este trecho do estudo, adotamos a motivação fenomenológica das trocas e correlações que se estabelecem entre o corpo e o mundo, (MERLEAU-PONTY, 1999, *passim*) em experiências sensíveis que podem abarcar a fruição estética.

No livro de ficção **O nome da Rosa**, escrito por Umberto Eco (1983, p. 471-478), a descrição de Adso, aprendiz e companheiro de investigação de frei Guilherme, serve como um bom exemplo do recolhimento e do espanto diante das coleções de raridades, mas também das relações de intimidade e proximidade entre o corpo e o que é visto.

No sexto dia de permanência no mosteiro, frei Guilherme e Adso têm a oportunidade de visitar a cripta dos tesouros. Lá, Adso relata o encontro com “objetos de admirável beleza”, momento oportuno e fugaz no qual acontecem trocas entre

diferentes experiências, formas de ver e de abrir-se para o mundo. Além de sua descrição da variedade de objetos (coroas, trabalhos de ourivesaria e marfim, relicários, testemunhos de prodígios, etc.), também se destacam, sob a observação do aprendiz, a grande quantidade e a raridade dos tesouros. Além disso, Adso também descreve o orgulho, a admiração e o êxtase que tomam frei Nicola, que os conduz pela visita. Essa vivência de encontros, portanto, também é marcada pelo contato com a pluralidade de experiências de um outro indivíduo.

Ainda que se trate de um personagem ficcional, as impressões descritas por Adso demonstram curiosidade, horror, espanto e encanto, um *ser-estar* que entrelaça o corpo, o movimento e o olhar, conforme revela o excerto abaixo:

Eu continuava a vagar estonteado, pois Nicola já deixara de nos descrever os objetos, que de resto vinham descritos cada um por seu cartão, já livre agora para vagar quase ao acaso por aquela reserva de maravilhas inestimáveis, às vezes admirando aquelas coisas em plena luz, às vezes entrevedendo-as na semi-obscuridade, enquanto os acólitos de Nicola se postavam num outro ponto da cripta com suas tochas. Estava fascinado com aquelas cartilagens amareladas, misteriosas, com os retalhos de roupas de tempos imemoriais, desbotados, esfiapados, às vezes trapos para dentro de uma ampola como um manuscrito descolorado, com aquelas matérias esmigalhadas que se confundiam com o tecido que lhe servia de almofada, detritos santos de uma vida que foi animal (e racional) e agora, aprisionados em edifícios de cristal ou de metal que imitavam, em sua minúscula dimensão, a ousadia das catedrais de pedra com suas torres e suas agulhas, pareciam transformados também eles em substância mineral. (ECO, 1983, p. 477)

Ainda que a primeira característica que desponte no texto seja o entendimento de coleções como “tesouros”, as descrições de Adso diante do que vê combinam informações e conceitos que lhe permitem oferecer interpretações e questionar-se sobre o sentido dos objetos vistos. O próprio termo “maravilhas” já revela uma situação de privacidade e de sigilo dos objetos, ou seja, estavam disponíveis para poucos, além dos proprietários da coleção. As descrições de Adso revelam a conotação de tesouro ou de preciosidade e impõem um tipo de relação regida pela exaltação e autenticidade incontestável dos objetos, o que exige a rígida guarda: escondê-los, para a própria segurança das coleções, em câmaras ou gabinetes restritos.²¹

Porém, são para os olhos admirados e espantados de Adso que os objetos da coleção adquirem “status” de maravilhas, assim, passam a existir como tal. Apesar

²¹ Principalmente entre os séculos XVI e XVII, os “Gabinetes de Curiosidades” funcionavam em salas internas de palácios ou castelos e armazenavam objetos de diferentes naturezas que mantinham em comum sua raridade, exemplaridade, notabilidade ou, ainda, precisavam ser conservados pelo risco da extinção. Essas câmaras ou gabinetes eram lugares de acesso restrito e podiam ser visitados apenas por convidados dos colecionadores. (POMIAN, 1984)

dessa vinculação entre corpo e objeto, a relação, neste caso, se dá sob o parâmetro da sacralidade, ou seja, sob os desígnios do respeito e da veneração. Ainda que Adso *ouse* interrogar-se, o cenário colabora para reforçar o caráter inviolável do objeto e a fragilidade do observador diante dele: Adso foi “escolhido” para ter acesso àqueles objetos, seu olhar vê com estranheza e raridade.

Ainda que se trate de um trecho da narrativa mais localizável historicamente, este exemplo escolhido pode servir de paradigma para a nossa observação da experiência de fruição estética, principalmente, no que tange à perspectiva de uma operação na qual identificamos uma relação quase sagrada e de caráter devocional com o objeto estético ou seu caráter museológico cujo acesso, também, é uma concessão do colecionador.

Ao longo da história das coleções e dos museus, contudo, o fruidor deixou de ser alguém bastante singular, como Adso e frei Guilherme, para tornar-se uma entidade abstrata. Ou seja, a história dos museus deixa explícito o dilema quantidade-qualidade e indivíduo-coletividade na experiência entre o fruidor e a obra de arte, por exemplo. As coleções artísticas ou científicas eram acessíveis somente a minorias sociais, representadas por pessoas de nível socioeconômico igual ou mais elevado que os próprios colecionadores. A entrada nos museus, portanto, estava atrelada às relações sociais e ao poder econômico. Frequentado por sábios e filósofos, qualquer questão relativa ao acesso intelectual de outras camadas sociais não fazia parte da pauta de discussões, o que também determinava alguns paradigmas à experiência de fruição estética.

A gradativa abertura das coleções e museus para o público, a partir do final do século XVIII e durante o século XIX, revela também uma tensão pela entrada de pessoas de origem econômica menos favorecida, que representavam camadas não esperadas e que, muitas vezes, não eram bem-vindas (HUDSON, 1975). Podemos inferir que essas pessoas colocavam outros elementos e repertórios na pauta de fruição estética, para além dos saberes eruditos dos visitantes já legitimados.

Por exemplo, nos documentos do British Museum (HUDSON, 1975), criado em 1753, percebemos este caráter bastante restritivo por meio de registros de visitantes. No ano de 1759, o visitante que quisesse conhecer o museu precisava apresentar uma investigação pessoal (que poderia demorar meses para ser emitida), comprar os ingressos de entrada por meio de uma requisição por escrito e aguardar sua emissão, o que poderia levar até duas semanas de espera. Havia indicações também para a realização da visita: movimentações rápidas e silenciosas nas salas do museu, avisos

sonoros para troca de salas, limitação do período de permanência de até três horas, entre outras. Vale destacar que as visitas somente eram permitidas se acompanhadas de um profissional do museu, limitadas a grupos de até dez pessoas por hora em dias determinados e crianças até dez anos não podiam entrar. (HUDSON, 1975, p. 9-8)

Ainda, conforme Hudson (1975, p. 9), as regras do British Museum pareciam “precisamente” calculadas para manter a grande maioria das pessoas fora dos museus. Neste sentido, podemos dizer que as bases das relações que se davam entre os indivíduos e os objetos musealizados se fundamentavam também, em grande parte, à exigência de erudição, ainda que se evidenciasse o elitismo predominante entre os visitantes (outros colecionadores, artistas ou “homens de letras”).

Bastante vinculadas a estas concepções também estão as aparências da fruição estética como deleite ou prazer, entendidas como um tipo de “gozo” que representa o ápice da fruição estética por meio de imagens ou formas artísticas que mobilizam ou comovem de algum modo quem olha (HUDSON, 1975). O tempo para contemplação era considerado como um tempo no qual o olhar representava uma abertura para o mundo e um tipo de consciência a ser exaltada por precisar somente de si mesma. A sensibilidade é vista com bastante desconfiança, pois, para além do sensível, a profundidade, a perspectiva, a representação, vinculam-se ao mundo das ideias.

Também vale salientar que os círculos eram fechados em torno daqueles que “ditavam a cultura” e que havia uma inferiorização do público comum. Se a admissão nos museus era um privilégio ou uma espécie de favor, a atitude crítica era percebida como uma forma de ingratidão em relação àqueles que estavam abrindo suas coleções à visitação. O acesso não era entendido como direito e perpetuava a tradição do privilégio em detrimento da maioria. (HUDSON, 1975, p. 10)

Os “aceitos” no museu tinham a possibilidade de realizar várias visitas e eleger um objeto para contemplar por visita, já que as exposições eram organizadas de modo a receber poucas pessoas e grande importância era atribuída aos diálogos durante as visitas. De modo geral, suscitar as próprias curiosidades e o prazer não era possível para todos, mas tal prática se caracterizava como manutenção de privilégios. Hudson (1975, p. 27) também resume algumas razões e objetivos que justificavam as visitas, basicamente: formação pessoal por interesses particulares ou profissionais; curiosidade (para ampliar os próprios horizontes e pelo prazer de ver coisas novas); encontrar pessoas com o mesmo gosto cultivado; por esnobismo e pelo prestígio social; e por razões políticas (bem cultural como patrimônio da nação).

Vale dizer que a experiência de fruição estética está bastante atrelada à possibilidade de visita às coleções e museus, de modo geral. Também podemos salientar que gradativamente, a partir do século XVII, aparece a perspectiva do gosto. (AGAMBEN, 2017, p. 38-39)

A medida que a ideia de gosto se torna mais presente e, com ela, o particular gênero de reação psíquica que levará ao nascimento daquele mistério da sensibilidade moderna que é o juízo estético, começa-se, de fato, a olhar a obra de arte (ao menos até que não esteja terminada) como um assunto de competência exclusiva do artista, cuja fantasia criativa não tolera nem limites nem imposições, ao passo que ao não artista resta apenas *spectare*, isto é, transformar-se em um partner sempre menos necessário e sempre mais passivo, ao qual a obra de arte se limita a fornecer a ocasião para um exercício de bom gosto. (AGAMBEN, 2017, p. 40)

Neste sentido, além do vínculo íntimo, do enciclopedismo e da perspectiva de deleite, perpassa o entendimento da fruição estética o próprio surgimento do gosto, esperado principalmente do “não artista”, aquele que somente pode *spectare*, conforme nos indica Agamben. Este modo de relação parece se fundamentar ou esperar somente um tipo de julgamento intelectual, muitas vezes, separado de uma experiência sensível mais ampla ou, ainda, do próprio âmbito da produção artística.

Por outro lado, está subjacente às compreensões da experiência de fruição estética a concepção de um tipo de instrução também associada ao “divertimento”, que pode ser identificada principalmente por meio das Exposições Universais no século XIX. Essas exibiam as descobertas do suposto cosmopolitismo e otimismo progressista da sociedade burguesa nascente, a obsessão pelo saber enciclopédico e o eurocentrismo são articulados à imagem da riqueza das nações (HARDMAN, 1988, p. 49-50).

As Exposições são ainda um espaço de lazer, não resta dúvida, mas de um lazer eminentemente didático. Surgem contemporaneamente a outros espaços de lazer urbano, como os grandes parques que são construídos nas metrópoles ou como os parques de diversões destinados ao ócio das multidões. Sua função será, como a destes outros espaços, divertir e disciplinar a multidão, mas revestida de um caráter primordialmente educativo. (NEVES, 1988, p. 31)

Enquanto um outro lado do enciclopedismo, as Exposições Universais veiculavam ideias para as “massas” ao construir uma percepção preponderantemente visual de um modelo de mundo e de filosofia da sociedade industrial (BARBUY, 1999, p. 49-50). Estas exposições procuravam instruir “divertindo” sobre a vida moderna, além de transmitir de forma subliminar a ideologia do progresso e certo patriotismo (BARBUY, 1999, p. 54).

As experiências sensíveis passam, gradativamente, para o campo das multidões, no qual a percepção preponderantemente visual ganha um lugar de destaque pelo seu alcance. A organização visual reflete a racionalização, os modelos de mundo e a filosofia da sociedade industrial. Assim, os museus se tornam locais ideais para a “lição de coisas” (doutrina pedagógica oficial da França no final do século XIX), como veículos de instrução e disseminação do conhecimento. Durante o século XIX, o museu público confirmará sua “vocação didática” na sociedade, por meio da exposição como veículo de instrução. (BARBUY, 1999, p. 58-59)

Esta intensa difusão visual colabora para a proliferação dos museus no século XIX, mas de uma perspectiva de fruição na qual a experiência se embasa na visão em detrimento de outros sentidos.

[...] levado pelo crédito que se concede à experiência sensível na fabricação e transmissão do saber e do saber-fazer, o museu toma lugar entre os dispositivos das Luzes, depois da Instrução: é o espaço de uma enciclopédia material de vocação didática. (SCHAER apud BARBUY, 1999, p. 59)

Assim, na Modernidade, também se consolida um modelo de museu com o qual estamos mais familiarizados e que é determinante para compreender a experiência de fruição estética. O caráter público das coleções se afirma e os museus se tornam corresponsáveis por uma mudança de sentido na sociedade, assumindo um caráter didático nas formas de apreensão, compreensão e interpretação de objetos, pinturas, entre outros acervos. (BARBUY, 2003, p. 67)

No século XIX ocidental deu-se aquela operação cultural por meio da qual a visualidade passou a preponderar e, portanto, as coisas materiais, visíveis, ganharam maior importância na formulação e na disseminação de ideias. Daí que uma exposição de objetos, de pinturas, de animais, de plantas ou seja lá do que for, é espaço para a experiência sensível, visual sobretudo, forma de apreensão, de compreensão, de interpretação que se torna poderosa. (BARBUY, 2003, p. 67)

Com esse contexto podemos dizer que a experiência sensível, enquanto fruição estética, passa por vários meandros – o vínculo íntimo, a erudição, o deleite, o divertimento – o que conduz à concepção de tipos idealizados de visitantes e seus esperados modos de fruição. Nesse período de virada do século XIX para o século XX, esse visitante, então, encontra um lugar no espaço museológico na condição de “espectador”, principalmente, um receptor em um espaço que expõe e impõe os novos padrões de vida moderna e os novos parâmetros do conhecimento. Sobretudo a partir da

segunda metade do século XIX, a função social do museu é crescente e os públicos cada vez mais se ampliam.

Hein (1998, p. 4) analisa que a crescente industrialização alterou a vida da população na segunda metade do século XIX, o que levou a uma crescente migração para as cidades. Os Estados, gradativamente, assumiram uma maior responsabilidade pelos serviços sociais e de educação. Na Europa, especialmente, os museus foram entendidos também como instituições responsáveis pela educação das “massas”. Contudo, conforme indica Hudson (1975, p. 48-73), a compreensão do conceito de educação em museus também não era uniforme. Este foi se ampliando, mas partiu de uma visão tradicional e restrita que entendia educação como instrução, ou seja, como um sistema para a transmissão de conhecimentos que poderiam ser memorizados por meio da repetição de informações, especialmente, factuais; ou, ainda, para a formação de determinadas habilidades.

Pode-se dizer que a idéia de museu manifestou-se por toda parte. Na escola, lugar por excelência do ensino, é do século XIX a doutrina pedagógica do Dr. Saffray, chamada “lições de coisas”, que se tornou oficial na França por volta do 1890 e foi depois adotada em escolas brasileiras como a Caetano de Campos, a mais importante escola pública de São Paulo na passagem para o século XX. Pregava o “ensino pelo aspecto” — isto é, ver para aprender — e gerou a criação dos chamados museus escolares, aquelas vitrines com coleções de animais empalhados ou de minerais, além dos cartazes pedagógicos ilustrados e as projeções de imagens em sala de aula, que nós mesmos conhecemos em nossas escolas. (BARBUY, 2002, p. 67)

Assim, podemos dizer que esta perspectiva de fruição também construiu relações profundas com as propostas educacionais de modo geral. Porém, alguns autores, gradativamente, foram recuperando e associando a experiência à perspectiva de fruição. John Dewey (1859-1952), no início do século XX, enfatizou a importância da experiência a partir do mundo concreto representado pelos objetos na construção do conhecimento em crianças, por exemplo. Por essa perspectiva, Dewey reconheceu o valor dos museus nas escolas e na sociedade, principalmente pela possibilidade de oferecer mais conexões entre os aprendizados e as práticas (HEIN, 1998, p. 43). Além disso, também podemos atribuir a Dewey certa busca por recuperar nesse processo a própria condição da pessoa ao inquirir-se sobre alguma coisa enquanto pensamento reflexivo, um exercício de questionar-se ao invés da direta naturalização do que vê ou encontra. (DEWEY, 1959)

Ainda que possamos reconhecer essas perspectivas e indicar os vestígios da recuperação do corpo na experiência de fruição estética como experiência sensível, o

que temos é que, cada vez mais, esta foi subjugada e dominada pela perspectiva de uma consciência separada do corpo, que constrói classificações, estágios ou, supostamente, “modus operandi” para respostas esteticamente desejáveis nas quais o corpo, como “topos” do sensível é esquecido, negligenciado ou negado nas suas possibilidades de ser-estar com as coisas do mundo, o que também se refletirá nas perspectivas do excesso de imagens e na neutralização das sensibilidades, percebidos em outros autores, conforme refletiremos a seguir.

2.2. A problematização de aspectos da fruição (a anestesia) e novos escapes para a experiência sensível

Neste trecho do estudo abordaremos as problemáticas vinculadas às experiências de fruição estética tanto na continuidade dos seus modelos e idealizações, quanto em alguns aspectos e vertentes que tratam do excesso de signos na sociedade de consumo, especialmente, no que concerne à maneira de neutralizar o fruidor e causar sua paralisia pela exacerbação da velocidade das imagens.

A problematização da fruição não é um tema novo. Já em 1923, Paul Valéry abordou, em um artigo intitulado “O problema dos museus” (VALÉRY, 1993, p. 53-55), certo caráter intimidador dos museus pelo excesso de obras que, considerava o autor, oprime e atordoa o visitante.

O ouvido não suportaria escutar dez orquestras ao mesmo tempo. O espírito não pode seguir, nem conduzir várias operações distintas. E não há raciocínios simultâneos. Mas o olho, na abertura de seu ângulo móvel, e no instante de sua percepção, acha-se obrigado a admitir um retrato e uma marinha, uma cozinha e um triunfo, personagens em estados e dimensões os mais diferentes; e, além disso, deve acolher, no mesmo olhar, harmonias e maneiras de pintar incomparáveis entre si. (VALÉRY, 1993, p. 54)

Valéry (1993, p. 55) afirma que este excesso deixa o observador perdido e desolado, não lhe permitindo a contemplação detida, que requer uma espécie de recolhimento necessário para acessar a obra. Fabbrini (2008) ressalta que o modelo de fruição para Valéry é o “do especialista, do habitué do métier” no qual o fazer, as características e as propriedades plásticas da pintura são valorizadas. O fruidor seria um observador que se detém por um tempo para o exame detalhado da obra.

Outro modelo de fruição pode ser encontrado em Proust. Seu fruidor é aquele que “flana pela exposição” para o qual, justamente, seu interesse está na variedade e na disparidade de obras. Ao contrário de Valéry, Proust não deixou escritos sobre fruição,

contudo, a partir de sua obra literária é possível extrair algumas perspectivas a respeito de fruição estética. O fruidor de Proust busca a “alegria inebriante” do prazer sensível e, também, depara-se com o fluxo de associações e imagens que a obra de arte lhe faz reviver. (ADORNO, 1998, p. 177-178)

Proust superestima, como só os amadores sabem fazer, o ato da liberdade na arte. Frequentemente entende as obras de arte quase à maneira de um psiquiatra, pensando-as como reflexo da vida espiritual daquele que teve a sorte ou a infelicidade de produzi-las ou de fruí-las, e isso o impede de perceber que a obra de arte, seja para o seu autor, seja para o público, já no instante de sua concepção se impõe como algo objetivo, algo de exigente, com lógica e coerência próprias. (ADORNO, 1998, p. 184)

Adorno (1998, p. 183) afirma que nem Valéry, nem Proust teriam razão neste processo e que tão pouco é possível uma posição intermediária ou conciliadora entre as duas perspectivas. A crítica de Adorno é que a ênfase na subjetividade do observador de Proust e a objetividade da obra em Valéry acabam por se tornar equivalentes. “A fetichização do objeto e a presunção do sujeito corrigem-se mutuamente” (ADORNO, 1998, p. 183). Também para Fabbrini (2016, p. 250) nem a concepção de Valéry, nem a de Proust possibilitam compreender o problema da fruição nos “novos museus”.

Na situação dos novos museus pode-se falar de uma fruição mais próxima do entretenimento. Recuperamos nos escritos de Walter Benjamin (1986) uma modalidade de fruição como atenção distraída ou distração esclarecida. A distração, em Benjamin, vincula-se à experiência do choque suscitado pelas vanguardas modernistas que atingem a atenção do fruidor. Porém, a intensificação de apelos e estímulos ao corpo sensório-motor do visitante levou ao que Arantes (1991) indicou como superficialização ou banalização da experiência com a arte.

Na outra ponta do processo descrito por Benjamin, assistimos a um resultado inverso ao que ele imaginava: a massificação da experiência de recepção coletiva da obra de arte, onde a relação distraída não é mais do que apreensão superficial e maximamente interessada da obra enquanto bem de consumo. (ARANTES, 1991, p. 164)

Em contrapartida, Adorno (1998, p. 185) entende que a obra de arte exige esforço do observador, sendo preciso gravidade e concentração. Para ele, “a única relação concebível com a arte, em nossa realidade catastrófica, seria a que considerasse as obras de arte com a mesma seriedade mortal que tem caracterizado o mundo de hoje.” Adorno também nos fala que o visitante precisa entregar a sua ingenuidade na entrada do museu, no sentido de escolher duas ou três obras para deter-se, ou seja, um

fruidor seletivo que escolhe o que irá ver e considera cada obra por si mesma – o que caracterizaria para Adorno uma “fruição de resistência”. (ADORNO, 1998, p. 185)

As vanguardas modernistas trouxeram em seu bojo um crescente movimento de “estetização da vida”, ou seja, a absorção de procedimentos da tradição artística para os mais diversos domínios da vida que, por sua vez, levaram a uma generalização do estético pela via do design ou pela crença nas forças construtivas; ou ainda, na crítica e na desconstrução da máquina e da mercadoria (FABBRINI, 2006, p. 15). Fabbrini (2006, p.2) aponta que havia uma crença no poder da arte de transformar a realidade e de mudar as consciências.

São diferentes desenhos de utopia que revelam, contudo, a mesma confiança dos artistas de vanguarda do início do século no poder da arte de transformar a realidade, de contribuir para a mudança da consciência e impulso dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo. Apesar da crise dessa crença, as vanguardas não se viram de imediato neutralizadas, pois mesmo dissociadas das ideias de revolução e utopia continuaram a revolucionar os códigos artísticos (como nas vanguardas norte-americanas ou tardo-modernas dos anos 1970: o expressionismo abstrato, os field-colors, os happenings, as performances ou os conceitualismos de raiz neodadá). Para as vanguardas construtivas a estetização da vida adviria da democratização do acesso à produção em larga escala de mercadorias, enquanto que para as vanguardas “destrutivas”, resultaria da crítica à mercadoria, feita fetiche. (FABBRINI, 2006, p. 2-3)

Gradativamente, estes estudos indicam que acompanhamos a absorção das formas de arte pelo processo de produção de mercadorias (FABBRINI, 2006, p. 15) e uma neutralização crescente da arte pela lógica do consumo. O olhar passa a ser incessantemente estimulado por uma multiplicidade de signos e imagens que produzem, pelo excesso, uma “deflação de sentido” e transformam o fruidor em um consumidor. Sendo assim, a experiência de fruição estética continuaria a ser entendida por uma lógica de privação. Inicialmente, pela perspectiva do espectador, entendido como aquele que não produz e, agora, como consumidor: para quem falta algo a ser adquirido; aquele que adquire e acumula mercadorias para si ou para seu uso.

Segundo Baudrillard (apud FABBRINI, 2016, p. 250), esse tipo de visitante e, também, consumidor, se acostumou às imagens que podem ser consumidas de maneira rápida e fácil. Para este autor, os objetos culturais são transformados em objetos de consumo e tem a finalidade de manter os espectadores em “estado de massa integrada, de fluxo transistorizado, de molécula magnetizada” (BAUDRILLARD, 1997, p. 167). O intenso apelo aos estímulos sensoriais intensifica os interesses pela manipulação em

detrimento do ver ou do decifrar, fazendo com que a forma artística seja substituída pela forma mercadoria.

As pessoas vêm tocar, olham como se estivessem tocando, o seu olhar é apenas um aspecto da manipulação tátil. Trata-se efetivamente de um universo tátil, já não visual ou de discurso, e as pessoas estão diretamente implicadas num processo: manipular / ser manipulado, arejar / ser arejado, circular / fazer circular, que já não é do domínio da representação, nem da distância, nem da reflexão. (BAUDRILLARD, 1997, p. 171)

É reconhecido o processo de transformação que a cultura dos museus sofreu, principalmente a partir de 1977, com a inauguração do Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou, Beaubourg (FABBRINI, 2008, p. 245-268). Jardins, passarelas, terraços, janelas, cafeterias, ateliers, salas de projeção, concertos, livrarias, entre outros atrativos, algumas vezes podem chamar mais a atenção do público do que o próprio acervo (ARANTES, 1991, p. 161-169). A partir dos anos de 1980, para muitos críticos, os novos museus atraem mais pela publicidade e mercadorias culturais do que por suas exposições. Longas filas e a superlotação nas salas de exposição são indícios da confusão entre os novos museus e lugares de recreação, tais como os shoppings centers. (ARANTES, 1991, p. 161)

Essas leituras e indicações nos levam a perceber que a experiência de fruição estética também agrega, em sua constituição, um campo de forças entre o sujeito e o objeto (ADORNO, 1998, p. 184), alguém que olha uma imagem, objeto ou forma que está disponível para esse fim, um lugar enquanto experiência de olhar. Contudo, também é necessário mencionar que, para outros autores, cada vez mais a experiência de fruição estética foi retirada do plano somente da observação, o que levou à passagem do observador para um plano de participação ainda nos anos de 1920.

Em contrapartida a toda lógica do consumo e, praticamente, de anestesiamento do fruidor, existem estudos que abordam a própria perspectiva de recuperação e ativação do sujeito por meio das expressões artísticas, tal como o realizado por Claire Bishop (2006) que se fundamenta em aspectos da participação coletiva na produção de obras de arte. Em 1921, segundo a autora, as sessões dadaístas, que reuniam escritores, poetas e artistas plásticos ou que eram sessões literárias, teatrais e musicais, por exemplo, instauraram uma arte participativa como tradição autoral com a qual se buscava provocar a participação do fruidor em ações que envolviam a criatividade coletiva.

Para Marcel Duchamp, por exemplo, as pessoas completam a obra, pois se caracterizam como “máquinas de significar”. Duchamp se declara contrário ao que

considera um tipo de arte retiniana, destacando a plasticidade dos objetos diante dos observadores e as relações de circularidade entre o corpo que vê e o que é visto.

Acredito muito no lado *medium* do artista. O artista faz qualquer coisa, um dia, ele é reconhecido pela intervenção do público, a intervenção do espectador; passa assim, mais tarde, para a posteridade. Não se pode suprimir isto, pois, em suma, é um produto de dois pólos; há o pólo daquele que faz uma obra e o pólo daquele que a vê. Dou tanta importância àquele que a vê quanto àquele que a faz. (Marcel Duchamp apud CABANNE, 2008, p. 122)

Sendo assim, Duchamp coloca em pauta tanto as significações vividas e oferecidas por cada observador, como também propõe que a produção artística se construa por meio da experiência da carnalidade do fruidor.

Uma das ideias mais inquietantes de Duchamp se condensa numa frase muito citada: “o espectador faz o quadro”.[...] Segundo esta declaração, o artista nunca tem plena consciência de sua obra: entre as suas intenções e sua realização, entre o que quer dizer e o que a obra diz, há uma diferença. Essa “diferença” é realmente a obra. Pois bem, o espectador não julga o quadro pelas intenções de seu ator, mas pelo que realmente vê; esta visão nunca é objetiva: o espectador interpreta e “refina” o que vê. A diferença se transforma em outra diferença, a obra em outra obra. (PAZ, 2004, p. 60)

Por outro lado, Bishop e também Rancière apontam que essas referências da retirada do fruidor de um lugar de suposta passividade para ser colocado em um espaço de participação acontecem em diferentes expressões artísticas. Tal como no teatro de Bertold Brecht, ao fazer o público assumir um posicionamento diante da ação e, também, em Arthur Artaud, ao reduzir a distância entre atores e públicos. (BISHOP, 2006, p. 11; RANCIÈRE, 2012, p. 11)

Ao falarmos da gradativa amplitude que a participação alcança na produção artística ou, ainda, das discussões a respeito de campos de tensões que envolvem a presença e a ativação das subjetividades na arte, também podemos dizer que suas forças políticas emergem e são desveladas nesse momento. Os conceitos para a constituição de novas ordens sociais são amplamente associados à subjetividade constituída de emoções, sentimentos e pensamentos que se dão no espaço das relações comuns, na perspectiva da alteridade, logo, da política. Essas novas ordens sociais estão atreladas às vanguardas e suas perspectivas de transformação.

Assim, identificamos que, para além da anestesia provocada pela exacerbação das imagens indicadas por alguns autores, as experiências de fruição estética também, gradativamente, deixam de voltarem-se somente para os olhos que, muitas vezes, desvinculam-se de outros sentidos corporais ou das operações realizadas por quem olha,

para, cada vez mais, se estabelecer e recuperar o corpo todo como topografia da experiência sensível, caracterizada por diferentes modos de envolvimento do fruidor.

2.3. Aparências da experiência de fruição estética como ativação, coautoria e comunidade

Nesta parte do estudo, abordaremos o envolvimento do público nas experiências de fruição da obra artística, principalmente a partir dos anos de 1960, como coprodutor e participante do trabalho, ao lado de experiências estéticas comunitárias a partir dos anos de 1990.

Segundo Bishop (2006, p. 12), a partir dos anos 1960, aparecem três preocupações principais na arte relativas à ativação do sujeito, à autoria compartilhada e à recuperação da ideia de comunidade ou coletividade, todas oriundas das próprias crises identificadas pelos artistas diante do contexto histórico daqueles anos.

Além de produções artísticas que ainda reverberavam em seu impacto pós-anos 1960, tal como os trabalhos de Duchamp, Bishop indica que a pluralidade de experiências na arte ressalta que a própria natureza do campo artístico passava a ser questionada, tais como pelas proposições de Hélio Oiticica, Joseph Beuys, Martha Rosler, Christo e Jeanne-Claude, entre outros artistas por ela estudados (BISHOP, 2006, p. 10). Se, por um lado, se ampliam as discussões sobre as produções artísticas no campo das teorias psicanalíticas, educacionais, filosóficas e culturais de forma mais geral (ARCHER, 2001, p. XI), por outro, o campo das artes também passa a discutir e a incorporar nos seus repertórios algumas questões relativas à estas áreas.

Vale ressaltar que, no início dos anos 1960 também encontramos vários adventos que promoveram em si a ampliação do espectro de vários campos sociais, políticos, históricos e, inclusive, das artes, tais como: o surgimento de novas tecnologias, a ampliação do setor de comunicações, as discussões em torno das guerras e os conflitos sociais. Para Bishop (2006, p. 12), no campo do pensamento, é possível destacar alguns pensadores que influenciaram diretamente essas concepções.

Guy Debord questiona a perspectiva do fruidor, especialmente, quando faz a crítica da cultura como espetáculo e ao suposto lugar de passividade daquele que vê. Nos documentos da Internacional Situacionista de 1957, Debord (2003) enfatiza a necessidade de participação total e ativa do público enquanto produtor. O filósofo acreditava que esta produção coletiva e anônima poderia afastar a arte da lógica da

produção de mercadorias e do isolamento da cultura dominante, pois proporcionaria a “revolução do comportamento e um urbanismo unitário dinâmico”²² por meio da participação e da coautoria.

Contra a arte unilateral, a cultura situacionista será uma arte do diálogo, da interação. Os artistas – como toda a cultura visível – chegaram a estar completamente separados da sociedade, assim como estão separados entre si pela concorrência. Porém, inclusive antes que o capitalismo ingressasse nesse pântano, a arte era essencialmente unilateral, sem resposta. Essa era encerrada em seu primitivismo e será superada graças a uma comunicação completa. (DEBORD, 1960)

Outro autor no qual podemos encontrar contribuições nesse sentido é Umberto Eco (1991, p. 22-23, p. 25, p. 30, 37-38, p. 59) para quem a “obra aberta” tem como fundamento as diferentes respostas do leitor e suas perspectivas de interpretação do trabalho artístico. Para Eco, a abertura é um elemento inescapável da interpretação artística como força da subjetividade entre quem olha o objeto artístico, o que proporciona a multiplicidade de significados e sua infinidade de formas possíveis. Assim, Eco enfatiza a liberdade de recepção em qualquer movimento artístico e sua perspectiva da obra aberta, ou trabalho em movimento, aponta para um amplo nível de possibilidades de leitura de produções artísticas. Além disso, Eco também recupera o fundamento da experiência proposta pela fenomenologia de Merleau-Ponty e suas questões relativas à abertura entre as coisas, as pessoas e o mundo.

Entre os anos 1960 e 1970, podemos acrescentar que as perspectivas de Paulo Freire oferecem contribuições não só para o campo da educação, mas, também, para o da arte ao compreender que o processo educativo requer a existência de sujeitos na compreensão dos vários componentes da realidade (materiais, métodos, técnicas, conteúdos) e a reflexão sobre esses. Freire ressalta a importância da leitura do mundo associada à leitura da palavra e a garantia do direito de expressão, ao propor especialmente “a linguagem como caminho de invenção da cidadania” capaz de criar um ambiente político-pedagógico-democrático de sujeitos que defendem seu “direito de ser”. Essa relação dialógica que aprofunda os sentidos por meio dos discursos e das significações vividas constitui situações mútuas de criação-invenção-reinvenção, além de revigorar a própria liberdade. (FREIRE, P. 1992, p. 41-42)

Neste sentido, podemos falar que encontramos passagens para o fruidor como coprodutor pela abertura da experiência de criação compartilhada na qual as autorias são

²² DEBORD, Guy. **Manifesto Internacional Situacionista** (1960). Disponível em: <http://guy-debord.blogspot.com/2009/06/manifesto-internacional-situacionista.html>. Acesso em: 25 mar. 2018.

diluídas. Assim, o próprio campo da fruição estética passa a ser permeado por questões políticas que, não somente reconhecem responsabilidades mútuas entre artista e fruidor, mas tornam esses lugares reflexivos e politicamente ocupados. Com isso identificamos que a experiência de fruição estética não só envolve a presença dos indivíduos, mas também entende sua atuação em uma perspectiva de autoria, na qual “não há criatividade, não há transformação, não há saber” que esteja separado da invenção e da reinvenção, “busca inquieta, impaciente, permanente, que os homens fazem no mundo, com o mundo e com os outros”. (FREIRE, P., 1987, p. 33)

Também podemos mencionar os esforços de Joseph Beuys para estabelecer parâmetros políticos para as atividades artísticas. Além de suas teorias emancipatórias e do questionamento de culturas dominantes, Beuys (2004) problematizava as relações da arte com o público, de forma geral, propondo reestruturar a sociedade por meio da sua “escultura social” e da sua proposição de que cada ser humano é um artista, pois cada pessoa possui potências criativas que precisam descobrir e desenvolver no campo social e político. Assim, nas suas ações artísticas, Beuys buscou tanto mais relações de coautoria, assim como a compreensão mais ampla do que acontecia no mundo. (ARCHER, 2001, p. 116, p. 122, p. 152, p. 203)

Todo ser humano é um artista que – de seu estado de liberdade – da posição de liberdade que ele experimenta em primeira mão – aprende a influenciar outros campos no trabalho artístico mais amplo da futura ordem social. Autodeterminação e participação na esfera cultural (liberdade); na estruturação das leis (democracia); e na esfera da economia (socialismo). Autoadministração e descentralização (estrutura tripla) ocorre: SOCIALISMO DEMOCRÁTICO LIVRE. (BEUYS apud BISHOP, 2006, p. 125, tradução nossa)

Outros artistas como os brasileiros Hélio Oiticica e Lygia Clark marcaram esse período pela presença na trajetória experimental da participação em seus trabalhos, tanto pelas pesquisas multissensoriais que destacam as relações do trabalho artístico com o corpo dos fruidores, quanto dos fruidores de explorar, descobrir, apropriar-se e transformar. Nos **Parangolés**, por exemplo, Oiticica priorizava a experiência sensível do corpo do fruidor. Assim, foram criadas aquelas roupas para usar e dançar a serem vestidas pelo fruidor. Ambos, roupa e indivíduo, compartilhavam a obra como uma só pele, o que também recuperava a “metáfora arte e vida”.

O território artístico passou a ser encarado com mais liberdade e como o lugar de extravasamento da expressão tanto do artista, como daquele que, agora, participa e integra com seu corpo a obra e, portanto, como aproximação entre arte e vida

(FAVARETTO, 2017). Lygia Clark também criou trabalhos inicialmente bidimensionais antes de suas criações se tornarem tridimensionais e passarem a contar com as interações do fruidor enquanto participante, na medida em que este é retirado da passividade para tornar-se coautor do trabalho. (CANTON, 2000, p. 145-146)

Nos anos de 1980, cada vez mais, a experiência de fruição estética passa a operar com o espectro da interação e da participação. Contudo, muitos artistas e autores também apresentam preocupações com circuitos mercadológicos que se estabelecem de maneira crescente, assim como um tipo de consumo do objeto artístico que se afasta de uma experiência sensível para se transformar, pela lógica do espetáculo, nas sensações sensório-motoras, tal qual em um parque de diversões. (ARCHER, 2001)

Quando produzir arte significava operar na expansão do objeto artístico, seja pela apropriação de coisas e imagens extraídas do cotidiano, seja por radicalizações cada vez maiores, traduzidas em obras mais complexas do ponto de vista conceitual, mais interessadas no plano intelectual dos espectadores do que em suas retinas. Durante esses anos, a arte apostou numa relação mais próxima com o público, e para isso foi estratégico o revigoração do binômio arte-política. A arte estava duplamente preocupada em efetuar a crítica de um país que se urbanizava avassaladoramente e em romper o amordaçamento coletivo da expressão promovido pela ditadura militar, instituída por meio de um golpe em 1964. Foi em nome disso que as obras abertas à manipulação chegaram aos museus e galerias junto com a busca de lugares alternativos e de outros materiais e suportes expressivos: um fluxo de novidades que punham em xeque a natureza e o papel da arte, de seu circuito, do aparato institucional que a legitimava e veiculava. (FARIAS, 2002, p. 18)

A partir dos anos 1990 e 2000, experiências que promovem o estreitamento das relações entre arte e vida passam a vigorar. Realizadas em lugares e situações convencionais do cotidiano, visavam alcançar e aproximar as pessoas sem pressupostos prévios da experiência artística. Bourriaud (2009) identifica estas experiências artísticas com o que chama de “estética relacional”, nas quais há uma ênfase na dimensão social da participação, mais do que anteriormente na arte interativa ou nas chamadas instalações.

Dito isso, os artistas relacionais constituem um grupo que pela primeira vez desde o surgimento da arte conceitual, nos meados dos anos 1960, não se apoia absolutamente na reinterpretação de tal ou tal movimento estético do passado; a arte relacional não é o *revival* de nenhum movimento, o retorno a nenhum estilo; ela nasce da observação do presente e de uma reflexão sobre o destino da atividade artística. Seu postulado básico – a esfera das relações humanas como lugar da obra de arte – não tem precedentes na história da arte, mesmo que, a posteriori, apareça como evidente pano de fundo de qualquer prática estética e como tema modernista por excelência: basta reler a conferência por Marcel Duchamp em 1954, “O processo criativo”, para se convencer de que a interatividade não é uma ideia nova. A novidade está em outro lugar. Ela reside no fato de que essa geração de artistas não considera a

intersubjetividade e a interação como artifícios teóricos em voga, nem como coadjuvantes (pretextos) para uma prática tradicional da arte: ela as considera como ponto de partida e de chegada, em suma, como os principais elementos a *dar forma* à sua atividade. (BOURRIAUD, 2009, p. 61-62)

Assim, para Bourriaud (2009, p. 19), a arte relacional “toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico e privado”. De algum modo, podemos dizer que as intersubjetividades ou intercorporeidades são tomadas como substância por estes artistas, tais como Rirkrit Tiravanija e Felix Gonzalez-Torres (BOURRIAUD, 2009, p. 72). Sendo assim, a combinação entre as significações vividas na experiência do corpo atravessa e, concomitantemente, é atravessado por outras experiências que se tornam a essência dessas proposições artísticas.

Contudo, podemos dizer que o caráter relacional sempre esteve presente ao longo de toda a história das produções artísticas. Assim, a arte, sempre foi relacional e fundadora de diálogo, conforme reconhece o próprio Bourriaud (2009, p. 21). Atualmente, essas ações se concentram na esfera das relações humanas e, especialmente, no que concerne à convivência em comunidades, conforme também assinala Bishop (2006, p. 13). Bourriaud (2009, p. 21) enfatiza ainda que a arte relacional pretende criar espaços para relações humanas nos quais as possibilidades de trocas estejam sugeridas pelo “estar-juntos”, pelo “encontro”, pela “elaboração coletiva do sentido”, assim como em reuniões ou manifestações. Assim, para além de qualquer imposição de comportamentos por sistemas de interpretação já estabelecidos, a arte relacional tem como pressuposto a habitação de um mundo comum por meio da ideia de comunidade na qual se pressupõe a igualdade e que todos podem ser ativos como intérpretes.

Alguns autores, como Fabbrini e Bishop, problematizam estas perspectivas da arte relacional, pois entendem que, ainda que possam promover certo espaço de igualdade de interpretação, não questionam quais tipo de relações são estabelecidas e prescindem da própria forma artística, tornando-se prolongamentos da realidade pela aproximação entre arte e vida. Desse modo, tornando-se práticas “reduzidas à esfera da comunicação, na qual predominam as funções fática e referencial da linguagem, atestam simplesmente a neutralização da função poética ou o desvanecimento da política, sucumbindo ao dito mundo colonizado da vida”. (FABBRINI, 2015, p. 11)

Neste sentido, as proposições de Jacques Rancière sobre a pressuposição de igualdade e emancipação nos desvelam a situação na qual se pode dizer que, se há

criador, é porque existem não-criadores. Para este autor, a “partilha do sensível” promovida pela “arte coletiva” se opõe aos espaços de sociabilidades artificiais que sucumbem ao mercado e ao lazer.

Ao chamar espectadores que atuam de co-autores, Rancière sugere que as políticas de participação podem ser melhores, não em encenações anti-espetaculares de comunidade ou na alegação de que a mera atividade física corresponderia a emancipação, mas ao colocar em prática a idéia de que todos somos igualmente capazes de inventar nossas próprias traduções. Para desvincular o meio artístico do privilégio, a princípio não se divide o público em ativo e passivo, capaz e incapazes, mas em vez disso os convidaria, a todos, para trabalhos apropriados para nós mesmos e para que façam uso deles de maneira que seus autores nunca tenham sonhado possível. (BISHOP, 2006, p. 16, tradução nossa)

A partir das reflexões propostas ao longo deste capítulo percebemos diferentes nuances e aparências que assumem as experiências de fruição estética, principalmente, nos meandros desses entendimentos a partir do século XX. Ainda que tenhamos perpassado diferentes perspectivas, vale salientar que a experiência de fruição estética, na maioria das abordagens, se caracteriza pela lógica de um tipo de privação ou falta (privilégio, instrução, diversão ou, mais recentemente, da participação política). Este estudo entende que essas abordagens são importantes para a compreensão mais ampla do contexto e dos entendimentos sobre a experiência de fruição estética. Porém, é caro a esta tese recuperar a sensibilidade em seus aspectos mais ampliados, para aproximar-se da compreensão da experiência de fruição estética, principalmente, como relação estesiológica, conforme os estudos já realizados por Frayze-Pereira.

Num modo de relação designada *estesiológica*: há a carne do corpo e a carne do mundo, isto é, há em cada um deles uma interioridade que se propaga ao outro e essa propagação é reversível. “O mundo está todo dentro e eu estou todo fora de mim”, diz Merleau-Ponty (1964, pp. 18-19). E não há um ponto de origem nessa relação entre o mundo e o corpo. A questão é enigmática. E “o enigma reside nisto: meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível”. Quer dizer, o corpo tal como Merleau-Ponty o descobre e o descreve é uma transcendência: ele se vê impedido de ser completamente um objeto (não é absolutamente nem visível, nem tangível) na medida em que já é uma espécie de sujeito (é ele quem vê e quem toca). Nessa medida, o mundo no sentido pleno da palavra também não é um objeto acabado, mas contém “fissuras, lacunas, por onde as subjetividades nele se estabelecem, ou melhor, que são as próprias subjetividades”. (FRAYZE-PEREIRA, 2005, p. 102)

Desse modo, este trabalho buscou a descrição dos fenômenos interrogados como fruição estética e a condição da arte de suscitar impensados, percebendo seus movimentos e metamorfoses a partir da “faísca do senciante-sensível” como enigma. Ou seja, a partir do ser que se encontra com o mistério inscrito nas suas experiências artísticas/sensíveis que envolvem o corpo na amplitude de seus sentidos e de suas

significações vividas no mundo. Assim, a partir das entrevistas realizadas, entendidas como experiências situadas de fruidores, e das análises com base na bibliografia estudada, nos aproximamos das suas estruturas e das características essenciais que, para este estudo, foram apreendidas a partir do tempo, do desejo e da invenção; estas não são categorias, mas aspectos que nos pareceram salutar de serem ressaltadas entre os relatos e o estudo bibliográfico. No próximo capítulo, apresentaremos algumas movimentações desta pesquisa para o estudo dos fenômenos interrogados.

CAPÍTULO 3. Narrativas encarnadas e inventários de experiências: notas sobre movimentações de uma pesquisa

Falta uma sociologia ou mesmo uma etnologia recente de toda essa população que faz a arte “viver”, entre a sala de vendas e a galeria de arte, o prestígio privado e o museu público, entre o tráfico e a sociedade erudita.
Georges Didi-Huberman (2013, p. 114)

Em certa proporção, este trabalho de doutorado decorre de um estudo de mestrado iniciado em 2011 (FONSECA, A., 2012). Naquela oportunidade, investigamos possíveis reverberações do fenômeno identificado como “corporeidade”. Não tratamos de definir um conceito final sobre o assunto, ao invés disso, propusemos a articulação de aspectos estudados na arte atual com temáticas da filosofia merleau-pontiana que permitissem nos aproximar da compreensão de um entrelaçamento entre o artista e o mundo. Buscamos desvelar possíveis características da sensibilidade contemporânea em duas gerações de artistas brasileiros. Assim, realizamos entrevistas com jovens artistas que permitiram melhor situar o fenômeno investigado, o que propiciou análises e aproximações de produções artísticas atuais.

O presente trabalho retoma alguns pontos daquela pesquisa de mestrado, principalmente no que concerne ao estudo dos escritos fenomenológicos de Merleau-Ponty e no que se refere à escolha de entrevistas enquanto um percurso dialógico que abre caminhos para a escuta sensível, agora, porém, coletadas do ponto de vista do fruidor. Tais escolhas ampliaram os modos de aproximação e participação do fruidor, permitindo compreender melhor o fenômeno que queremos abordar, identificado como possíveis camadas da experiência de *fruição estética* e a possibilidade da arte de criar perplexidade.

Sendo assim, inicialmente, esta pesquisa configura-se como um estudo que trata de experiências vividas encadeadas por uma lógica discursiva, ou seja, por meio da recuperação de narrativas. Estas priorizam, como eixo temático, as experiências relacionadas com as expressões artísticas vividas com as artes, consagradas ou não, que fazem parte das constelações memorativas dos indivíduos, obras de arte ou reproduções de imagens, espetáculos ou mesmo o teatro realizado em sala de aula, livros lidos ou histórias contadas. Dessa forma, nos aproximamos da compreensão das pessoas a respeito das expressões artísticas e dos possíveis diagramas do visível que constituem o exercício do olhar. Tendo em vista este objetivo, foram convidadas a participar deste

estudo voluntários ou voluntárias dispostas a compartilhar suas “histórias com a arte”: narrativas de suas experiências entrelaçadas às dimensões estéticas de suas vivências e refletir sobre seus diferentes e variados caminhos.

Porém, vale ressaltar que as biografias das entrevistadas não eram o cerne desta pesquisa, por isso evitamos nos aprofundar em aspectos individuais da fala de cada entrevistada que foram analisados em conjunto, a partir da perspectiva dos fenômenos interrogados; assim como nenhum dado foi suprimido das entrevistas, que foram transcritas e estão reproduzidas integralmente ao final deste trabalho, como anexo. Para preservar a identidade das participantes e evitar personalismos, adotamos siglas para identificação de nomes e de outras informações, tais como escolas, empresas, instituições citadas, entre outras menções indicadas durante as entrevistas.

Sendo assim, realizamos certas movimentações metodológicas durante a pesquisa com as quais obtivemos entrevistas que efetivamente permitissem nos aproximar das principais questões que norteavam este estudo. Assim, procuramos descrever o fenômeno fruição estética e, agora, abordaremos as potencialidades que as experiências com a arte podem trazer aos fruidores diante da grande exposição às imagens na vida diária. Sendo assim, realizamos articulações entre as falas dos fruidores e dos autores estudados para perceber a emergência do “impensado” nos caminhos e transformações que estas imagens tomaram na vida das fruidoras entrevistadas.

Ao analisar e colocar em prática uma postura metodológica qualitativa, não pretendemos alcançar uma verdade única ou fazer generalizações a respeito de um assunto, mas instalar a pesquisadora em lugares intersticiais, limiares, fronteiriços, nos quais pudesse tecer tramas envolvendo a multiplicidade de perspectivas do fruidor; reconhecer o fluxo das relações e reverberações entre as subjetividades e promover a reversibilidade e os entrecruzamentos entre referências bibliográficas, expressões artísticas e sujeitos participantes deste estudo. Os **quatro movimentos** propostos para estes estudos são os seguintes:

- primeiro movimento: fruidores e lugares de onde emergem as experiências;
- segundo movimento: narrativas encarnadas e inventário de experiências;
- terceiro movimento: análise das unidades de significado: novos arranjos e desdobramentos;
- quarto movimento: a constituição de ensaios escritos.

Em todos os movimentos, além de assumirmos uma abordagem qualitativa e de inspiração fenomenológica, constituímos um percurso de pesquisa narrativo no qual estudamos as experiências pessoais como alternativa investigativa, capazes de recuperar a riqueza e a fecundidade do tema abordado. Não foram tratadas histórias pessoais na medida em que nosso interesse esteve voltado para a verificação cruzada de correspondências entre as afirmações das fruidoras e uma reflexão sobre aspectos estruturais do fenômeno interrogado. Segundo Bosi (2003, p. 23-24), dentro da história cronológica, existem outras histórias “mais densas de substância memorativa no fluxo do tempo”, constituindo-se como marcos que excedem “as horas mortas da sociedade industrial”: “os tempos vazios das filas, dos bancos, da burocracia, preenchimento de formulários...” Esse tempo, para Bosi, pode ser designado como “tempo vivo” no qual as pessoas podem empregar-se na totalidade de seu ser.

Entendemos que a experiência de fruição estética pode configurar-se como este “tempo vivo” e singular para cada um. Por isso, quisemos dele nos aproximar, por meio das essências, não para fazer generalizações, mas por considerar o que está no bojo e sustenta essas vivências nas suas significações. As experiências situadas por cada uma das participantes foram analisadas em suas estruturas essenciais e elementos invariantes, contudo, não perdemos de vista que pertencem a um contexto histórico-social de produção de conhecimentos. (HOLANDA, 2006)

Também adotamos a conversa como principal forma de nos aproximar dos voluntários e, para este estudo, não havia uma definição a priori do número de participantes ou dos conceitos previamente definidos a serem verificados. Tínhamos, apenas, as proposições situadas a serem interrogadas quanto às experiências vividas dos sujeitos com as produções artísticas, entendidas como situações geradoras de narrativas desse encontro com a obra de arte (BICUDO; ESPOSITO, 1994). Inicialmente, pensamos o mesmo contexto para realização das entrevistas, mas a singularidade de cada momento nos levou a admitir mudanças e alterações. Assim, as visitas aos espaços aconteceram com maior ou menor tempo, conforme o interesse de cada entrevistada.

A escolha por narrativas também se faz pertinente porque estas se caracterizam como um processo flexível e adequado à análise de situações cotidianas que reconhecem o pluralismo das ideias, sentimentos e imaginação como próprios de uma razão sensível, necessária à contemporaneidade (MAFFESOLI, 1998). A *razão sensível* entendida a partir de Maffesoli (1998, passim), como uma dimensão que evita separações e não busca a verdade única, mas reconhece a pluralidade de perspectivas.

Neste sentido, previne o estreitamento da compreensão e presta-se mais a uma abertura, porque reencontra o sentido das correspondências e correlações no mundo, reconhece as movimentações e mantém-se no caminho, sem buscar conclusões. Põe em jogo não só a combinação de informações, a construção de conceitos ou a formulação de conteúdos, mas, antes de tudo, a “razão sensível” é uma experiência, que, em sua essência, permite interpretações a respeito de seus sentidos e significações explorando representações e realizando operações de descentralização-centralização, distanciamento-aproximação.

Neste sentido, também podemos ainda recuperar a constituição de uma *racionalidade alargada* como forma de compreensão do que “em nós e nos outros precede e excede a razão”, conforme afirma Chauí (2002, p. 7 e 197). Contrária a um racionalismo estreito ou estático, as artes visuais propõem ao fruidor, enquanto ser móvel, que se retire da posição de um observador absoluto para nascer e renascer nas coisas sem pertencer ou estar nelas (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 21). Ou seja, a “racionalidade alargada” não tem um caráter de razão absoluta, mas ampliada, que se faz com as coisas e as restitui ao mundo através da linguagem com os indícios de um corpo que habita e é habitado pelas coisas.

Será o mais alto ponto da razão constatar que o chão desliza sob nossos passos, chamar pomposamente de interrogação um estado de estupor continuado, de pesquisa um caminho em círculo, de Ser o que nunca é inteiramente? Mas essa decepção é a do falso imaginário, que reclama uma positividade que preencha exatamente seu vazio. É o lamento de não ser tudo. Lamento que nem sequer é inteiramente fundado. Pois, se nem em pintura nem alhures podemos estabelecer uma hierarquia das civilizações ou falar de progresso, não é que algum destino nos retenha atrás, é antes que, em certo sentido, a primeira das pinturas ia até o fundo do futuro. Se nenhuma pintura, se mesmo nenhuma obra de completa absolutamente, cada criação modifica, altera, esclarece, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria antecipadamente todas as outras. Se as criações não são uma aquisição, não é apenas que, como todas as coisas, elas passam, é também que elas têm diante de si quase toda a sua vida. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 46)

Assim, esta pesquisa se constitui em um dizer a respeito de aparências percebidas para, posteriormente, aproximar-se das essências dos fenômenos interrogados. Tendo em vista a melhor compreensão do escopo deste estudo, passamos explicitar um pouco mais de suas principais movimentações.

3.1. Primeiro movimento: fruidoras e lugares de onde emergem as experiências

Com base na fenomenologia, foi possível à pesquisa o estudo e a descrição do sentido da experiência vivida caracterizando-se como um retorno às “coisas mesmas” que coloca o próprio pesquisador como indivíduo que interroga o mundo e procura compreensões a partir do mundo-vida. A escolha desse modo de interrogação dos sentidos vividos permite-nos o contato com os fruidores sem a necessidade de hipóteses a serem comprovadas, conceitos previamente definidos ou sentidos a priori a serem verificados. As interrogações e dúvidas a serem respondidas são constituintes do próprio processo de pesquisa.

Assim, coube à pesquisadora propiciar situações para o encontro e a enunciação de narrativas dos indivíduos como parte das movimentações e percursos a se tomar no presente estudo; porque, enquanto movimentações, orientaram os caminhos de ação selecionados; e, como percurso, possibilitaram a construção do *corpus* do objeto a ser problematizado. Tendo em vista encontrar voluntários que se dispusessem a participar da pesquisa, divulgamos em redes sociais uma mensagem convite.²³

Aqui também vale mencionar a inspiração artística de Joseph Beuys e as “conversas” realizadas por ele com o público como ações artísticas, nas quais acreditava que a palavra, “material invisível”, também constituía não somente uma forma de comunicação, mas uma força de transformação como arte ao provocar pensamentos e alterar a vida de maneira mais ampla, já que compreende que todo ser humano possui um “capital de criatividade” em todos os campos e “pode atuar na estrutura social em um organismo gerador de criatividade libertadora” (D’AVOSSA apud SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, 2010, p. 12 e 21). Além disso, vale mencionar que o próprio Beuys lecionou na Faculdade de Belas Artes de Dusseldorf, onde ministrava suas aulas fora das salas tradicionais, utilizando outros espaços do *campus* universitário.

A escolha de convidar professores (especialmente, pedagogos) para este estudo e tomarmos estas narrativas docentes, deve-se à tentativa de aproximação de um público potencial das artes que não tem, a princípio, uma formação específica, mas faz uso das expressões artísticas nos seus processos cotidianos. Quisemos situar a potência de narrar

²³ “Meu nome é Andrea Fonseca e sou aluna de doutorado em Estética e História da Arte na USP. Gostaria muito de fazer contato com professores formados em pedagogia que atuem com educação formal ou não formal interessados em oferecer suas narrativas/histórias com as artes. Solicito aos interessados que entrem em contato por mensagem via e-mail: xxxxx@gmail.com ou whatsapp: 11 xxxxx-xxxx. Agradeço a todos e todas.”

suas experiências com as artes como possibilidade de reconhecer nesse processo (não só pessoal ou profissional, mas também singular) sua capacidade de enunciação de sentidos, inquietações, pregnâncias e metamorfoses relacionadas às imagens da arte revisitadas nas trajetórias de suas vidas.

A participação, como dissemos, se deu entre indivíduos que não tem uma formação inicial em arte, mas exercem atividades de docência e se propuseram a relatar suas experiências com as expressões artísticas. Assim, foram convidados por meio de redes sociais, especialmente, professores em exercício que desejassem oferecer seus depoimentos a respeito de experiências significativas com a arte.

Recebemos como resposta, no período de outubro de 2016 a janeiro de 2017, a manifestação de interesse de trinta indivíduos (29 mulheres e um homem) com formação em pedagogia interessadas em participar da pesquisa e que solicitavam informações complementares. Assim, preparamos uma segunda mensagem que iniciava os novos contatos que se seguiam por meios eletrônicos (e-mail ou mensagem telefônica).²⁴

A segunda mensagem tinha como principal objetivo esclarecer aos interessados que era imprescindível, para a primeira etapa, a disponibilidade para encontro pessoal, em um local escolhido por eles. Vale ressaltar que o participante precisava escolher um lugar para a realização de entrevistas: um museu, um espaço cultural, uma praça, um teatro ou outro lugar no qual pudéssemos nos encontrar e que servisse de apoio ao tema da narração. Outro aspecto a ser destacado é que enfatizamos se tratar de experiências que não estavam restritas aos projetos realizados no âmbito profissional, pois muitos professores desejavam apresentar projetos que consideravam possíveis de serem adotados como modelares para outros professores²⁵.

²⁴ Olá (nome do participante),

Sou aluna de doutorado na USP no Programa Interunidades de Estética e História da Arte.

A minha pesquisa pretende aproximar-se da narrativa de professores a partir da perspectiva de suas experiências com a cultura e as expressões artísticas (especialmente, artes visuais).

Para isso, gostaria de fazer entrevistas com professores dispostos a evocar, por meio de narrativas, suas experiências com as artes desde sua infância até o momento atual de suas vidas.

Procuro pedagogos que atuem com educação formal ou não formal, especialmente na cidade de São Paulo e cidades próximas.

A primeira etapa desta pesquisa consiste em **uma entrevista a ser realizada em um lugar/espaço no qual a/o entrevistada(o) vivenciou experiência(s) significativa(s) com as artes** (um encontro que lhe comoveu ou que lhe trouxe questões, um abalo, pensamentos ou sentimentos).

Peço a você, propor uma ou duas datas e horários para marcarmos um dia que seja possível para nós conversarmos com calma.

Agradeço muito o seu interesse e espero que queira participar.

Abraços fraternos.

²⁵ Realizamos a transcrição e o relato do contexto das visitas nos anexos deste trabalho.

Participaram desta pesquisa cinco entrevistadas,²⁶ que livremente se disponibilizaram a oferecer seus relatos. São mulheres²⁷ com idades entre 25 e 50 anos e moradoras de diferentes regiões da cidade São Paulo, exceção para uma delas que provisoriamente mora em São Paulo para o término de seu doutorado. Todas têm formação inicial em pedagogia com diferentes trajetórias acadêmicas de estudo, algumas com cursos complementares de especialização e uma com doutorado em curso. A atuação no campo da educação também é variável, pois trabalham ou trabalharam em diferentes modalidades de ensino, sendo que a maioria atua na educação infantil e uma, apenas, no ensino superior.

Além da aproximação e da coleta desse relato inicial, esclarecíamos que, a posteriori, o participante receberia seu relato transcrito e poderia realizar as alterações ou complementos que julgasse necessários. Também aproveitávamos para encerrar este encontro solicitando a disponibilidade para outras entrevistas ou contatos posteriores, conforme as necessidades de continuidade deste estudo, para o que todas as entrevistadas se mostraram cientes e de acordo

3.2. Segundo movimento: narrativas encarnadas e inventários de experiências

O objetivo do segundo movimento foi fundamentar o trabalho de pesquisa em uma oralidade que formasse sentenças visuais. Entendemos, conforme assinala Cildo Meireles, em entrevista, que também a oralidade pode ser um “suporte ideal para o trabalho de arte” porque “prescinde da posse do objeto como é de fácil transmissão e expansão social” (MEIRELES apud SCOVINO, 2009, p. 29). Nesse sentido, o artista destaca que o dinamismo das narrativas permite um plano de “criação verbal cotidiana” e que, em certa medida, o trabalho é “manipulado” tanto por aquele que faz a narrativa, quanto por aquele que apenas ouviu falar. (MEIRELES apud SCOVINO, 2009, p. 29)

Além disso, a escolha pela narrativa oral se dá na tentativa de nos aproximar de possíveis significações que a obra de arte possa assumir. Para Merleau-Ponty (2004b, p.57), a obra de arte é “escrava de todos os signos, de todos os detalhes que a manifestam” para cada pessoa, o que torna insubstituível “a experiência perceptiva e direta”.

²⁶ Uma apresentação mais detalhada será realizada no capítulo 4, desta tese, “Notas introdutórias sobre as experiências situadas com expressões artísticas e os usos da arte”.

²⁷ A partir da apresentação deste dado, passaremos a usar a desinência de gênero feminino para nos referir as participantes da pesquisa.

Dessa forma, reconhecemos que as narrativas, ainda que possam assumir uma “experiência interior” e parecem subjetivas ou obscuras, também podem ser um “lampejo para o outro” quando assumem a “forma justa de uma construção, de sua narração, de sua transmissão”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 135)

Não vivemos em apenas um mundo, mas entre dois mundos pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos. No centro da luz, como nos querem fazer acreditar, agitam-se aqueles que chamamos hoje – por uma cruel e hollywoodiana antífrase – alguns poucos people, ou seja, as stars – as estrelas, que, como se sabe, levam nomes de divindades – sobre as quais regurgitamos informações na maior parte inúteis. [...] Mas, nas margens, isto é, através de um território infinitamente mais extenso, caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco, logo, para os quais uma contrainformação parece sempre mais necessária. Povos-vaga-lumes, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do “reino”, fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 155)

Ou seja, buscamos estes “lampejos” nas falas das entrevistadas por meio de situações geradoras de narrativas que contaram tanto com a escolha de um lugar para o encontro, quanto com um roteiro de perguntas semiestruturadas, construído a partir de proposições que levassem as participantes a falar de suas experiências com as expressões artísticas. Dessa forma, buscamos oferecer espaços para estimular essa “liberdade de movimentos” com suas incertezas e perplexidades diante de trabalhos artísticos para que, também, emergissem, desconstruindo a ideia de uma suposta avaliação ou enumeração de saberes. Além disso, outros assuntos que surgiram, vinculados a este tema, foram acolhidos pela pesquisadora, especialmente no que tange às questões profissionais, constantemente mencionadas pelas entrevistadas.

O roteiro base para as entrevistas foi discutido com a Profa. Dra. Carmen Aranha (orientadora) e tomou como base o trabalho já realizado durante a pesquisa de mestrado. A seleção das perguntas buscou aproximar-se das experiências de fruição estética das participantes e dos seus pontos de vista a respeito desses momentos. As proposições também se apresentaram como possibilidades para situar alguns aspectos já estudados e que se apresentavam como pertinentes, tais como: fruição estética, compreensões sobre a arte, concepções sobre arte atual e aproximação de condições da arte de suscitar impensados. Assim, sempre que possível, durante as conversas, as entrevistadas foram motivadas a oferecer apreensões sobre o terreno no qual a pesquisadora buscava se situar e no qual encontrava seus fundamentos. O roteiro inicial de perguntas foi o seguinte:

- a) solicitar uma apresentação pessoal;
- b) você lembra qual foi sua primeira experiência ou sua primeira emoção com uma expressão artística?
- c) você já sentiu isso diante de outros trabalhos artísticos? Quais?
- d) a partir dessa experiência, você tem alguma definição para este tipo de arte?
- e) por que você escolheu este lugar?
- f) seu olhar já foi comovido por um trabalho artístico moderno?
- g) e por um trabalho artístico atual?
- h) qual imagem lhe causa espanto hoje?
- i) onde, hoje, você encontra expressões ou trabalhos artísticos que lhe chamem a atenção?

Durante as entrevistas, este roteiro foi alterado com inserção de novas questões ou supressão de outras visando sempre aprofundar, ampliar ou provocar novos questionamentos. O intuito era instigar uma situação dialógica entre a pesquisadora e as entrevistadas, tendo em vista dar prioridade às experiências com as expressões artísticas e as imagens da arte que eram citadas.

Durante o primeiro encontro, uma parte da entrevista também podia ser realizada antes, durante ou depois da visita ao local escolhido, conforme a disposição das entrevistadas e de maneira opcional. Cada visita compartilhada permitiu observar e acompanhar os caminhos da visita para a fruidora-participante da pesquisa, o que também nos colocou em contato com as diferentes formas de relacionar-se com o objeto artístico e proporcionou a oportunidade de viver “lampejos”, o “impensado”, a perplexidade como experiência vivida com as fruidoras.

Nestas situações, observamos as passagens com paradas curtas, a ação de contar histórias, colocar-se dúvidas, usar manobras de humor, entre outras que foram entendidas como tessituras das estratégias que as fruidoras assumiram para este momento. Ressaltamos que, em si, estes dados situacionais não foram considerados como materiais de pesquisa, exceto nas situações em que alguma pergunta foi realizada pela pesquisadora com o uso do gravador, sendo a mesma elaborada por meio de palavras, relações ou evocações pelas participantes naquelas situações.

Ainda, fez parte deste movimento de pesquisa a relação com modos de sobrevivência das imagens e os inventários de visibilidade que estofam o olhar das fruidoras. Assumimos, então, que cada sujeito olha a partir de certos referenciais e que,

ao longo de sua vida, alguns se conservam, outros se transformam e outros, ainda, se esvaem. Assim, reconhecemos, a partir das narrativas das fruidoras, coleções ou acervos de imagens que fazem parte de seus repertórios.

Sendo assim, suas narrativas não são apenas formadas por palavras e frases, mas por imagens que dão suporte a modos de pensar e lançar novamente o olhar para o mundo. Logo, nessa maneira de trabalhar, as imagens mencionadas pelas fruidoras podem ser entendidas como coleções que formam sentenças visuais. Porque os objetos de arte, aqui mencionados, não estão no seu formato original (pinturas, esculturas ou instalações), mas entendemos que preservam algo de sua função primitiva quando vivem no imaginário das pessoas. Também não estão em sua forma de circulação original, mas em relação íntima com aquele que o evoca. (BENJAMIN, 2007, p. 239)

Assim, estas coleções fazem parte de uma “ciência do fruidor” que o acompanha na compreensão do contexto histórico-social e político-econômico, na interpretação das paisagens urbanas ou rurais, serve-lhe ou funciona como suporte ou moldura pela qual seu colecionador olha o mundo. Encantamento ou estremecimento, recordação e ação, organização e caos, proximidade e distância participam e constituem essas coleções. (BENJAMIN, 2007, p. 239)

Talvez o motivo mais recôndito do colecionar possa ser circunscrito da seguinte forma: ele empreende a luta contra a dispersão. O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo. [...] O colecionador, ao contrário, reúne as coisas que são afins; consegue, deste modo, informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo. [...] No que se refere ao colecionador, sua coleção nunca está completa; e se lhe falta uma única peça, tudo que colecionou não passará de uma obra fragmentária, tal como são as coisas desde o princípio para a alegoria. (BENJAMIN, 2007, p. 245)

As coleções de imagens descritas por cada fruidora salvam da dispersão ou do esquecimento uma série de expressões artísticas e colaboram para criar condições para invenção. Neste sentido, o conhecimento da produção artística não é somente visto como um meio de consumo ou uma contemplação passiva, mas como um conhecimento que colabora para engendrar uma “imaginação criadora” que incidirá nas formas de ver e viver do fruidor, conforme esta pesquisa pretende abordar com base nos relatos recolhidos.

Assim, coube à pesquisadora extrair dos relatos essas sentenças constituídas a partir do olhar das fruidoras e criar coleções que pudessem ser revisitadas por cada uma delas no momento de reencontro com o seu relato e as imagens mencionadas, inclusive para que possam alterá-las e complementá-las.

Para a realização da próxima etapa, as entrevistas foram transcritas e retornaram para a leitura de cada uma das participantes. Neste momento, oferecemos a cada uma delas um período médio de trinta a sessenta dias para leitura, como oportunidade para complementar, alterar ou mesmo suprimir qualquer um dos trechos. Depois de lidas as entrevistas, entre as cinco participantes deste estudo, tivemos o seguinte resultado: apenas uma delas fez complementos e pediu para ouvir o seu áudio para se recordar de uma de suas falas; uma delas devolveu com algumas ressalvas sobre o uso de gírias e expressões repetidas, apresentando uma preocupação com o português usado por ela.²⁸ Outras duas devolveram afirmando terem lido e gostado bastante e não fizeram nenhum tipo de indicação; e, apenas, uma delas não fez a devolução e pediu para marcarmos um novo encontro pessoalmente.

3.3. Terceiro movimento: análise das unidades de significado, novos arranjos e desdobramentos

Para situar as formas essenciais do fenômeno *fruição estética* interrogado no presente estudo, realizamos, inicialmente, a transcrição das entrevistas.²⁹ Depois, realizamos uma série de leituras, algumas prévias, com o intuito de nos familiarizarmos preliminarmente com o que as descrições das entrevistadas colocavam; e, posteriormente outras leituras de aprofundamento foram realizadas, tendo em vista nos aproximarmos das relações presentes nas narrativas coletadas com respeito ao fenômeno estudado.

A partir dos relatos, desvelamos os significados na própria fala das participantes e recortamos aqueles julgados mais significativos pela pesquisadora, dentre os vários pontos que poderiam ser apreciados. À luz das interrogações iniciais, por meio das quais se pretende identificar os fenômenos interrogados, realizou-se uma leitura, dentre as muitas que podem ser feitas (e, por isso, também consideramos importante manter, anexas, as entrevistas na sua totalidade), ao localizar aspectos que procuravam situar as diversas aparências que chamaram a atenção da pesquisadora.

Para a elaboração dos próximos capítulos, adotei a análise dessas unidades de significado identificadas, tendo em vista a aproximação dos sentidos e das ideias percebidos nos discursos das participantes a respeito do fenômeno estudado. Esta

²⁸ Adotamos a transcrição literal com correções ortográficas, mas não de sintaxe – procuramos manter as falas tal como foram enunciadas pelas participantes.

²⁹ As entrevistas constam integralmente nos anexos, ao final desta tese.

abordagem já foi utilizada em estudo de mestrado apresentado no ano de 2012 e será retomada no estudo atual. (FONSECA, A., 2012)

As unidades de significado (MACHADO apud BICUDO, 1994, p. 41) são palavras ou frases curtas que enunciam possíveis articulações de significados, sentidos e ideias percebidos no discurso das participantes e se caracterizam, também, como reduções às essências, às sínteses propositivas mais consistentes reveladas nas falas. Foram realizados agrupamentos com os quais percebemos as essências do fenômeno identificado (MACHADO apud BICUDO, 1994, p. 41), assim como se buscou estabelecer articulações e relações entre as estruturas percebidas, o que nos possibilitou iluminar e refletir sobre a temática deste estudo. (MACHADO apud BICUDO, 1994, p. 42)

Vale mencionar que, pela extensão das entrevistas, realizamos uma etapa prévia. Depois de algumas leituras, decidimos dividir e agrupar as entrevistas de acordo com as respostas às questões tendo em vista uma análise do conjunto de respostas já que as questões eram similares. Depois dessa primeira divisão, para tornar os trechos das entrevistas melhor analisáveis, esses foram divididos pela segunda vez entre as três dimensões que identificamos, por meio das unidades de significado. E, ainda, foram subdivididos por uma terceira vez no interior das unidades de significado identificadas.

A pesquisadora, a partir das observações e descrições, da coleta de narrativas e imagens, voltou-se ao sentido geral do material e dos dados coletados para selecionar as unidades mais significativas, os elementos mais permanentes ou variáveis do fenômeno a ser situado, objetivando criar ideias que poderiam servir como referencial para a interpretação. A construção de unidades de significados expressava as experiências singulares passíveis de serem compartilhadas por outros indivíduos, tendo em vista alcançar sentidos mais amplos presentes no singular, mas que desvelam aspectos plurais. Vale ressaltar que a pesquisadora, nessa situação, não assume uma pretensa neutralidade, mas se coloca como parte do mundo no contexto da pesquisa. (MOREIRA, 2005)

Outro ponto a ser acrescido nestas considerações sobre a pesquisa diz respeito às imagens de expressões artísticas presentes nas falas das participantes e às imagens complementares realizadas por elas, pois estas também forneceram indícios para a análise, propiciando o estudo de arranjos que nos aproximaram dos universos imagéticos das entrevistadas. Essa transfiguração da pesquisa deflagrou o olhar-pensar da pesquisadora, permitindo-a perceber, inquietar-se e interrogar-se a partir de tais constelações de imagens. O objetivo dessas seleções foi criar um espaço de experimentação e intuição com base nas imagens e argumentações. A construção dessa

forma de análise tem em vista preservar as experiências singulares ao mesmo tempo em que podem ser compartilhadas por outros indivíduos e, também, encontrar sentidos mais amplos presentes no particular que desvelem aspectos plurais. Esta forma de análise propiciou à pesquisadora a possibilidade de realizar os cruzamentos de pontos de vista, encontrar e analisar suas divergências e convergências, articulando os sentidos possíveis sem a preocupação com a busca de generalizações.

A transcrição das entrevistas e a constituição de unidades de significados permitem aproximações com a essência dos fenômenos identificados e uma análise interpretativa do todo. Ou seja, a análise do acontecimento e a atenção a ele provocam mudanças e aberturas. As memórias, as histórias e as imagens nos ofereceram uma aproximação da essência do fenômeno situado com o qual realizamos os cruzamentos de pontos de vista, suas divergências e convergências; o que nos propiciou estabelecer relações a partir das leituras realizadas e nos possibilitará apreender os sentidos possíveis.

Além disso, as combinações visuais e verbais serviram para oferecer às fruidoras bem como à pesquisadora a possibilidade de assumir a arte como material e forma de pensamento. Evitando, dessa forma, visões simplificadoras ou calcadas no consumo banalizado, pois às fruidoras foi oferecida a oportunidade de pensar as imagens, estabelecer entre elas associações, correlações e correspondências que motivaram outras inquietações e interrogações.

A partir dessas análises e reflexões, chegamos aos aspectos que compõem este estudo e que entendemos como os matizes das experiências de fruição estética das entrevistadas. Neste momento, ancorada nestes aspectos oriundos das falas, a pesquisadora passa a transpor os dados para outras sentenças e para a linguagem da pesquisa como um procedimento de interpretação das informações e resultados obtidos.

Mantivemos o contato telefônico ou por mensagens com as entrevistadas por cerca de um ano. Ao longo desse período, algumas delas espontaneamente enviaram outras imagens, poesias e fotografias que consideravam relacionadas aos temas sobre que conversamos e que as comoviam nas suas atividades diárias. Algumas vezes, também convidaram a pesquisadora para visitar exposições que estavam no circuito cultural da cidade de São Paulo. Porém, não realizamos outros encontros pessoalmente.

3.4. Quarto movimento: a constituição de ensaios escritos

Depois do primeiro contato com as participantes por meio das entrevistas e da primeira coleta de informações; do estudo e da redistribuição das falas das entrevistadas; da interpretação a partir dos aspectos encontrados para a análise das falas; finalmente, iniciamos um trabalho de cruzamentos, deslocamentos e transformações que teceriam as “palavras” para esses olhares. Estas “palavras do olhar” fazem relações, formam sentenças, buscam sentidos na experiência vivida, articulam referências, realizam sínteses provisórias e transitórias porque passam e transpassam umas pelas outras sem buscar uma resposta definitiva, mas uma experiência que se faz nos próprios acontecimentos e “encarnam” visualidades.

A arte atual é muito pouco citada pelas participantes. A maioria dos referenciais mobilizados estão situados nos períodos artísticos relacionados ao Renascimento ou ao Modernismo. Produções artísticas ou artistas contemporâneos eram pouco lembrados nos discursos ou, quando apareciam nas falas, seus nomes eram esquecidos; ou uma e outra referência ao trabalho (cor, material, local de exibição) era mencionada como lembrança.

Este movimento de pesquisa se caracterizou pelas maneiras de perceber as entrevistadas enquanto representantes do público que também “faz a arte viver” fora dos museus e das galerias, como afirma a citação de abertura de Didi-Huberman. Suas palavras “encarnam” cores, formas, materialidades e promovem uma “vizinhança” entre artistas, escritores, pensadores e experiências vividas. São zonas limiars e de intermitência entre realidade, ficção e operações de pensamento crítico nas quais encontramos formas do saber que colocam em xeque as retóricas da certeza na história da arte. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 41-48)

Assim, o quarto movimento constituiu a criação de ensaios escritos que funcionaram como espaços de aprofundamento, experimentação e intuição nos quais a pesquisadora pôde utilizar as palavras e as imagens artísticas citadas pelas fruidoras para formular sua argumentação, no sentido da criação de elementos e fundamentos que ampararam o estudo de camadas do fenômeno *fruição* estética estudado e identificado no presente trabalho.

Este momento teve em vista, além de promover encontros, perceber os movimentos e transformações realizadas pelas fruidoras ao aproximar-se de seus momentos fruidores: “com e na economia cultural dominante, usando inúmeras e

infinitesimais metamorfoses da lei, segundo seus interesses próprios e suas regras”. (CERTEAU, 2005, p. 40)

Este momento teve o propósito de suscitar o exercício do olhar-pensar da pesquisadora para colher as perplexidades, os impensados, os “lampejos”, transformações e sobrevivências que surgiram durante a realização, a transcrição e as leituras das entrevistas. A perspectiva de um ensaio baseia-se também em Theodor Adorno (2006, p. 27). Para esse autor o ensaio na escrita tem uma forma realista e sonhadora com certo parentesco com a obra de arte. Para Adorno, o ensaio suspende o conceito tradicional de método porque, apesar de aprofundar-se no objeto, não o reduz a uma coisa só. Assim muito mais que subordinar ou hierarquizar elementos, ele os coordena e os justapõe.

O ensaio, na perspectiva adorniana, interessa a esta tese porque não se trata de reflexão de uma fala sobre, mas, da própria linguagem em si que proporciona a intensificação de sua forma poética sem recusar a experimentação. O ensaio, para Adorno, não teme a descontinuidade, o fragmentado ou o transitório, mas contenta-se em apresentar um material contingente e intuitivo. (ADORNO, 2006, p. 27)

Assim, o ensaio na perspectiva adorniana também nos interessa porque não tem vistas ao inédito, mas também se apropria do que outros já fizeram. Sem temer a inconclusão e o conflito, busca o “fazer pensar”. Além disso, essa produção de ensaios também articula pensamentos e palavras para conservar as potencialidades latentes, servindo de ponto de partida para a construção de um mundo livre na medida em que podem provocar outros diálogos, reflexões e pensamentos (SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRIO, 2010, p. 20-22). Consideramos, ainda, que a proposição de ensaios está a serviço de “fazer perguntas”, concedendo à pesquisadora momentos de inquietação e de questionamentos que também serviram aos propósitos do estudo.

Inicialmente, situamos as perspectivas teóricas encontradas na bibliografia de referência. Assim, os próximos capítulos são dedicados ao estudo das entrevistas, a começar pelas apreensões realizadas que desvelaram os aspectos da experiência de fruição estética bem como a emergência de impensados.

CAPÍTULO 4. Notas introdutórias sobre as experiências situadas com expressões artísticas e os usos da arte

Como já dissemos, na realização deste estudo, não tivemos a pretensão de alcançar uma verdade única ou fazer generalizações a respeito de um assunto. Ao nos instalarmos em lugares intersticiais, limiares, fronteiriços, pudemos tecer tramas que envolveram a multiplicidade de perspectivas; o reconhecimento de fluxos de relações e das reverberações entre fenômenos percebidos; além de promover reversibilidades e os entrecruzamentos entre as referências bibliográficas, as produções artísticas e as falas dos sujeitos participantes.

Esta pesquisa assume uma natureza fenomenológica, pois, no primeiro momento, trata-se de uma *epokhé*,³⁰ conceito grego revivido por Husserl referente a um movimento do espírito humano de ir às coisas mesmas e suspender os juízos para descrever o próprio acontecimento dado na experiência vivida. Trata-se, portanto, de instalar um não saber inicial que se coloca à disposição de uma contemplação desinteressada dos fenômenos que queremos identificar nas experiências com produções artísticas. Ali identificamos haver uma *fruição estética* e, desse modo, procuramos nos aproximar de uma condição da arte de suscitar *impensados*.

A partir desses eixos iniciais apresentados como geradores da problemática da pesquisa, o roteiro de perguntas semiestruturado e aberto configurou-se como pretexto para os diálogos entre pesquisadora e entrevistadas. Este foi elaborado de forma a permitir a livre expressão das entrevistadas, tanto das descrições das suas memórias e percepções do objeto artístico, quanto de novas formulações elaboradas no transcorrer da conversa e ainda, inclusive, das suas próprias questões. No contexto deste trabalho, os relatos obtidos foram recolhidos em sua forma mais original (sem nenhum tipo de edição ou modificação) a partir da aplicação de questionários preliminares e do uso de gravadores que possibilitaram o registro dos pensamentos emitidos pelas fruidoras para posterior análise. Assim, a pesquisadora ofereceu sua atenção ao acontecimento, colocando-se à disposição para a escuta e também se deixando interrogar pelas situações.

Como resultado desse processo, as respostas das entrevistadas não serão aqui apresentadas linearmente, pois foram reorganizadas de modo a buscar articulações e

³⁰ “1. Suspensão do juízo, não aceitar nem refutar, não afirmar nem negar. 2. Em Husserl contemplação desinteressada; atitude desvinculada de qualquer interesse natural ou psicológico na existência das coisas do mundo ou do próprio mundo na sua totalidade.” (ABBAGNANO, 2007, p. 395-396)

relações, convergências e divergências de acordo com a reflexão realizada sobre as estruturas gerais do fenômeno interrogado nomeado *experiência com a arte* ou *fruição estética*.

Optamos por convidar somente professores, como categoria profissional e social, tanto pela sua participação como idealizadores e articuladores nos processos formadores da sociedade atual, quanto pela possibilidade do exercício instigador de criar questões que arraigadas na própria atividade docente. Ao assumirmos esta perspectiva, nos inspiramos no trabalho artístico e educacional de Joseph Beuys que, quando professor na Faculdade de Belas Artes, em Dusseldorf, também ficou conhecido por ministrar aulas que ultrapassavam os limites da sala de aula, iniciativa motivada pela crença nos poderes de ampliação e de renovação da arte. Do mesmo modo algumas de suas ações artísticas envolviam a situação do diálogo como principal mote, como a realizada na Documenta V, em Kassel, na qual o artista passou cem dias conversando com o público sobre diversos assuntos (REIS; SANTOS; FRIQUES, 2013). A partir desses contatos, Beuys produziu o cartaz “Não conseguiremos sem a rosa” e o livro **Todo homem é um artista**, no qual reuniu algumas dessas conversas.

É importante salientar que as fruidoras participantes da pesquisa não foram escolhidas por serem estatisticamente representativas de algum modelo educacional. Porém, para que, posteriormente, a pesquisadora pudesse refletir e extrair algumas conclusões a partir do material coletado, se fez necessário situá-las em um contexto histórico e social que se configurou como um movimento interpretativo e reflexivo no qual se estabeleceram relações entre registros particulares e dados gerais produzidos por outras pesquisas.

Para apresentação e contextualização de alguns dados recolhidos, mencionamos os paralelismos encontrados, usando as referências de pesquisas de público, quantitativas ou qualitativas, realizadas em situações de pesquisa acadêmica ou por instituições culturais, sempre que estas serviram para ampliar e contextualizar os dados que queremos discutir. Considerando o caráter qualitativo desta pesquisa, como dissemos anteriormente, seus instrumentais e a bibliografia de referência atuaram de forma entrecruzada no sentido de possibilitar aproximações e compreender que a narrativa “é sempre uma escavação original do indivíduo, em tensão constante contra o tempo organizado pelo sistema. Esse tempo original e interior é a maior riqueza de que dispomos”. (BOSI, 2003, p. 66)

Isto é, aquilo que introduz a um pensamento acariciante, que pouco se importa com a ilusão da verdade, que não propõe um sentido definitivo das coisas e das pessoas, mas que se empenha sempre em manter-se a caminho. No sentido, estreito, trata-se de um “método” erótico, enamorado pela vida e que se empenha em mostrar sua fecundidade. Há, em geral, na base da progressão intelectual própria à tradição ocidental, o que Flaubert chamava de “a gana de querer concluir”. Essa foi a força da modernidade. Mas, agora, que os encantos desse poder foram esgotados, não é mais inútil observar que o mundo, sua retórica e seus feitos são, essencialmente, plurais, não se prestam a uma conclusão, mas sim a uma abertura. Numa palavra, conformam-se menos a uma representação, e isto no bom sentido do termo, do que a uma apresentação. Não devem, portanto, constituir objeto de uma demonstração, sejam quais forem as premissas, mas sim de uma *mostração*. (MAFFESOLI, 1998, p. 113-114)

Existem diferentes vertentes de estudo sobre a experiência estética, tais como o fazer artístico, a contemplação da obra de arte, as interpretações de críticos ou as teorizações de historiadores da arte (PAREYSON, 1997, p. 5). Neste sentido, a investigação sobre a experiência estética proposta por esta pesquisa se constitui como *mostração* sob o ponto de vista do fruidor nas suas experiências vividas com obras de arte. Essa “aproximação” é entendida como possíveis reverberações dessa vivência de *fruição* entre fruidor e a obra de arte.

Para iniciarmos nossa *mostração*, apresentaremos, como notas introdutórias, as informações que ajudam a traçar o perfil de nossas entrevistadas sem, contudo, uma preocupação biográfica. Além disso, indicamos os lugares escolhidos pelas entrevistas nos quais realizamos nossas conversas, assim como alguns acontecimentos relacionados a este movimento da pesquisa. Abordaremos algumas experiências narradas como respostas às perguntas de conversas iniciais que nos serviram de “aquecimento” para nos aproximar do roteiro de pesquisa.

4.1. Entre públicos e espectadores

Para distinguir e construir a problemática desta pesquisa, apresentamos a seguir breves considerações sobre pesquisas realizadas no Brasil e em outros países que se propuseram a conhecer ou aproximar-se da perspectiva do fruidor.

Existem diferentes estudos que se aproximam da recepção estética. Uma dessas vertentes são os estudos de públicos. Estes já têm sido adotados por alguns museus desde o final do século XIX e início do século XX. A American Association of Museums revela que o campo de estudos sobre visitantes tem se ampliado gradativamente. Teve início no final de 1920 e ganhou cada vez mais importância após 1940, quando se efetivaram. Segundo Mary Ellen Munley (1986, p. 19), esses estudos

representam um esforço sistemático para obter informações sobre os públicos atuais ou potenciais de museus. Afirmar ainda a autora que existem diferentes tipos de estudos de visitantes, mas sua realização exige clareza quanto aos objetivos. Marilyn G. Hood (1986, p. 25) afirma que o principal objetivo de toda pesquisa é produzir informações de qualidade para a tomada de decisões. Já para o planejamento desses estudos, a autora propõe questões similares às de Munley, que colaboram para definir o método e o que será abordado.

O verbete *público* (COELHO, 1999, p. 322-324) propõe que não é possível pensá-lo de forma genérica e ampla, nem mesmo para uma única prática cultural, como cinema, teatro, museus ou exposições. Mas que, por outro lado, o termo também indica que há em seu bojo uma relativa homogeneidade, ou seja, algumas tendências similares.

Público, sob este ângulo, remete ao conjunto de pessoas que não apenas praticam uma atividade determinada mas diante dela assumem um mesmo tipo de comportamento, sobre ela expressam opiniões e juízos de valor consideravelmente convergentes e dela extraem sensações e sentimentos análogos. Em outras palavras, existe um público quando o conjunto de pessoas que esse termo designa coloca-se sob um mesmo guarda-chuva semântico sob mais de um aspecto. (COELHO, 1999, p. 323)

Um dos mais célebres estudos realizados após os anos 1960 é do Pierre Bourdieu e Alain Darbel (2003) que, juntos, coordenaram a equipe de pesquisadores para levantamento de informações sobre visitantes de alguns museus em cinco países europeus. Este estudo foi publicado pela primeira vez em 1966 e utilizou métodos estatísticos, entrevistas semiestruturadas e procedimentos formais idênticos para garantir a comparabilidade dos dados. Como resultado, a pesquisa apontou que os museus são instituições que, paradoxalmente, estão abertas a todos e, ao mesmo tempo, interditas à maioria. Ou seja, essa constatação afirma que a assimilação de disposições e do princípio do prazer culto são partes do processo de aprendizagem e não podem ser entendidos como resultado “natural” do amor pela arte. O gosto pela arte não é algo natural e é preciso possuir meios para seu acesso, segundo Bourdieu e Darbel (2003, p. 9). O estudo também conclui que, se a entrada no museu é franca, é igualmente facultativa, ou seja, reservada àqueles dotados da aprendizagem para se apropriarem das obras, o que os legitima como privilegiados. É, então, para aqueles que detêm o “monopólio dos bens de cultura dos signos institucionais da salvação cultural”. (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 169)

Apesar dos estudos de público e de recepção realizados em museus ou espaços expositivos brasileiros representarem uma grande contribuição no que condiz ao

trabalho analítico e reflexivo de aproximação e conhecimento dos museus pelos visitantes, existem poucos estudos sobre as relações que os fruidores criam com as obras de arte, ou ainda, restringem-se a aspectos ligados à aprendizagem de conteúdos específicos.

No Brasil, os métodos de pesquisa de público vêm sendo adotados em pesquisas pioneiras desde os anos 1980 e, principalmente, nos anos de 1990. Essas pesquisas contribuíram para aperfeiçoar a visão da relação entre público-museu e efetivaram o público como campo de estudos. Podemos dizer que tais estudos de públicos no Brasil, realizados em museus e instituições culturais, são oriundos de pesquisas acadêmicas, principalmente – mestrados ou doutorados (CURY, 2005). A variedade das metodologias de pesquisa (qualitativas e/ou quantitativas) e o caráter analítico e reflexivo dessas pesquisas nos oferecem indícios para os temas abordados neste trabalho. Citaremos a seguir alguns estudos que nos interessam por fundamentar essa continuidade das pesquisas no âmbito dos fruidores.

Frayze-Pereira (1995) realizou pesquisa de recepção de público durante a Exposição **Arte Incomum** apresentada na 16ª Bienal de São Paulo, no ano de 1981. O pesquisador utilizou tanto a aplicação de questionários para verificar algumas características do público, quanto realizou entrevistas que foram transcritas para um estudo qualitativo a partir do ponto de vista do visitante que caminhava pela exposição e sentava-se próximo a algum trabalho. Suas entrevistas tinham, como princípio, oferecer uma escuta para os modos de ver e entender a relação entre loucura e arte nas falas dos fruidores, o que constituiu o cerne de seu trabalho. Além disso, apontou para uma atitude dicotômica do público em relação à arte contemporânea. Isso porque, se por um lado, partilhavam da atitude moderna de transgressão em relação à tradição artística, por outro, apresentaram uma não compreensão das experiências artísticas do século XX, consideradas por eles cerebrais e afastadas da vida.

Podemos, também, citar os estudos que Maria Cristina Machado Freire (1990) realizou a respeito da cadeia comunicativa artista-obra-público. Em 1991, a professora apresentou um estudo sobre a relação do público com a obra de arte contemporânea a partir de três instalações expostas na 19ª Bienal de São Paulo, realizada em 1987. A pesquisadora percebeu que a recepção das obras problematizava a relação percepção/espço e levava o observador a respostas afetivas. Destacou, assim, que “o objeto artístico, além de se configurar como um objeto estético é, também, um objeto de civilização. Portanto, participa enquanto signo no mundo, dando informações a quem se

propuser a perscrutá-lo acerca dos atos e atitudes pertinentes a uma época.” (FREIRE, M., 1990, p. 11-12)

Em 1997, Cristina Freire publicou sua pesquisa sobre os monumentos urbanos na cidade de São Paulo. Por meio de relatos, analisou as “possibilidades e limites da relação estética na cidade contemporânea” (1997, p. 17). Esse estudo aproximou-se do imaginário da população sobre a cidade – compreendida como museu, no qual o acervo pode ser formado por peças visíveis e invisíveis. Na pesquisa de Freire (1997), as transformações e mudanças no espaço urbano se desvelaram pelos processos da memória e as entrevistas identificaram os sentidos simbólicos de um mapa imaginário da cidade para os fruidores.

Indo além das instituições como o museu ou a escola, é possível encontrar nos espaços vividos na cidade esta fresta por onde penetra a subjetividade, muito além da perspectiva oficial. Dessa forma, criam-se lugares, heterogeneidades num terreno tornado abstrato, indiferenciável. Esses lugares tornam-se, assim, fontes de inter-relação, suporte de comunicação e organização de sentido. (FREIRE, M., 1997, p. 304)

Reconhecendo o papel que as práticas culturais têm na formação da sociedade e sua discussão nos diferentes planos sociais, econômicas, educacionais, entre outros, no ano de 2013, o Serviço Social do Comércio de São Paulo (SESC-SP) e a Fundação Perseu Abramo realizaram a pesquisa **Públicos de Cultura**,³¹ contando com uma ampla amostragem sobre os hábitos e práticas culturais do público brasileiro por meio de uma sondagem nacional que buscou conhecer escolhas, comportamentos e meios de acesso.

Ainda sobre os hábitos e práticas culturais do público brasileiro, também citamos a pesquisa **Hábitos Culturais dos Paulistas** (LEIVA, 2014), realizada pela empresa JLeiva Cultura & Cultura, no ano de 2013, em 21 cidades do estado de São Paulo. Além da publicação em 2014, foram realizados seminários em várias cidades para a apresentação e discussão dos dados com professores, profissionais da cultura e demais interessados. Além de estudos, a pesquisa teve como foco o mapeamento de mercado no sentido de ampliação e desenvolvimento do cenário cultural.

A partir desses exemplos de pesquisas já realizadas, podemos afirmar que, no sentido de ampliar a discussão, faz-se necessário ir ao encontro do fenômeno interrogado como *fruição estética* e, como desdobramento desta pergunta, observar as possibilidades de produções artísticas trazerem interrogações para as pessoas. Essas são

³¹ SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/portal/site/publicosdecultura/pesquisa/>. Acesso em: fev. 2017.

as proposições da presente pesquisa com base no referencial fenomenológico, o qual permite abarcar a descrição e o discurso direto como aproximação da experiência situada no acontecimento, objetivando tecer articulações pressupostas pelos questionamentos da pesquisa.

Adotamos como principal inspiração para esta pesquisa a filosofia da visão de Merleau-Ponty, no sentido de fundamentar nossa interrogação sobre as experiências vividas com expressões artísticas, assumindo-as como experiências originárias de conhecimento fundamentadas na primazia da percepção e na forma primeira de um saber a respeito do mundo, um ser-estar com as coisas, não necessariamente partes da vontade do ser, mas para as quais somos sensíveis. (CÂMARA, 2005, p. 109)

Ao reconhecer os contributos das diferentes pesquisas já realizadas, enfatizamos que os fenômenos a serem estudados como *fruição estética* e a condição da arte de suscitar *impensados* nos pareceu exigir a possibilidade de enunciação das participantes por meio de conversas e entrevistas. Entendemos que, de acordo com Merleau-Ponty, linguagem, visão e corpo estão juntos, se amparam e se constituem em meio ao mundo vivido (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 17-18). Assim, o enigma da visão enunciado pelo autor caracteriza-se como um exercício do vidente e do visível (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 132) e desvela um trabalho de pensamento do ser que não está completamente separado do mundo, mas emerge de um sair de si e entrar em si, constitui uma experiência dirigida individualmente e que promove em cada um uma abertura que poderia ser melhor captada por meio da escuta sensível (no caso desta pesquisa, à fala das participantes).

Além disso, a escolha dos estudos de Merleau-Ponty como referencial teórico comporta a problemática investigada por esta pesquisa e enunciada pelas nossas questões indicando, em seus escritos, a possibilidade das produções artísticas serem entendidas enquanto situações geradoras de perplexidade que levam a um encontro com este caráter crítico e, ao mesmo tempo, instituinte das produções artísticas, um tipo de “linguagem falante” (MERLEAU-PONTY, 2012), como já indicada nos capítulos anteriores.

4.2. Lugares de enunciação: apresentação das participantes da pesquisa

Os escritos de Michel de Certeau (2005) tratam de densas e complexas tramas que envolvem os indivíduos nas suas operações cotidianas, indicando que as sociedades não são formadas por consumidores passivos e submissos, mas que absorvem algumas práticas e representações nos usos de produtos gerados por uma parcela dita “produtora” ou “dominante”. Neste sentido, Certeau se desloca de dicotomias, tais como erudito e popular, consumidor e produtor, para focar-se nas operações efetuadas pelos usuários dos produtos da cultura, percebendo-os como simultaneamente sujeitos agentes e receptores da história e da cultura que reinterpretem seus discursos e fazem uso deles no seu cotidiano.

Para Certeau (2005, p. 35), estes sujeitos ocupam um lugar ordinário, são detentores de práticas *comuns*, criadores anônimos de práticas concretas que, de acordo com o pesquisador, são introduzidas e entendidas como experiências particulares. Ao receber os produtos massificados na sociedade de consumo, estes sujeitos não os consomem como passivos receptores, mas realizam produções silenciosas e bastantes engenhosas, porém, quase invisíveis. Segundo o historiador, são produções que acontecem nos pormenores e nas minúcias do cotidiano e podem subverter ou modificar sua ordem, algumas vezes, rejeitando-a; em outras, usando-a de formas diferentes das instituídas.

Assumimos para este estudo que estas transformações, invenções e improvisos também acontecem nas experiências vividas com produções artísticas. E que, a partir dos escritos de Certeau (2005, p. 40), podemos pensar em *produções marginais* dos trabalhos artísticos, pois ainda que os fruidores reconheçam a presença e a circulação de códigos determinados por artistas ou críticos, existem representações, manipulações e, até mesmo, *processos de utilização* das obras de arte que acontecem nas experiências vividas que não podem ser definidos ou determinados a priori.

Certas *mutações* ou *metamorfoses* apontadas por Certeau cabem à fruição de qualquer produção artística, tal qual o historiador aponta em relação ao texto para a *produção silenciosa* de leitores enquanto *uma arte sutil de locatários*:

Esta mutação torna o texto habitável, à maneira de um apartamento alugado. [...] Os locatários efetuam uma mudança semelhante no apartamento que mobíliam com seus gestos e recordações. [...] Da mesma forma, os usuários dos códigos sociais os transformam em metáforas e elipses de suas caçadas. A ordem retirante serve de suporte para produções inúmeras, ao passo que torna os seus proprietários cegos para essa criatividade (assim como esses

“patrões” que não conseguem ver aquilo que se inventa de diferente em sua própria empresa). No limite, esta ordem seria o equivalente daquilo que as regras de metro e rima eram antigamente para os poetas: um conjunto de imposições estimuladoras da invenção, uma regulamentação para facilitar as improvisações. (CERTEAU, 2005, p. 49-50)

Ou seja, Certeau indica relações multidimensionais e *mutações* que um sujeito pode estabelecer com as artes, e os bens culturais de modo geral, uma personalização de acordo com seus interesses e necessidades. Tendo em vista o horizonte de análise proposto pelo historiador, encontramos as participantes desta pesquisa considerando-as como praticantes e produtoras da arte a partir dos sentidos particulares que os trabalhos artísticos adquirem para elas.

Vale salientar que a situação da entrevista proporcionou um tipo de registro que precisou ser lido e relido pela pesquisadora, trabalhado e analisado. Os relatos não foram tratados como verdadeiros ou falsos, mas tomados como dimensão das representações multifacetadas da realidade social com as quais a pesquisadora promoveu uma abertura para lógicas diferentes das suas. Do mesmo modo, também cuidamos de evitar tanto uma situação de dominação quanto uma fusão de subjetividades, assumindo-nos no diálogo com as entrevistadas na qual não negamos as alteridades entre entrevistadas e pesquisadora, mas buscamos uma condição de igualdade de relações tendo em vista facilitar o processo de comunicação. (FONSECA, C. 1999, p. 64-66)

Coube à pesquisadora conduzir estes movimentos de idas e vindas, tendo em vista a descrição das falas, por meio da transcrição das entrevistas, para alcançar possíveis reflexividades entre as experiências vividas pelas entrevistadas e os fenômenos a serem identificados nesta pesquisa; além de certa ambição de ressaltar os *foros de nobreza* do senso comum (MAFFESOLI, 1998, p. 162). Por outro lado, também esteve arraigada, em todos os momentos da situação de pesquisa a dois, a suspensão do próprio universo simbólico da pesquisadora e a tentativa de desvencilhar-se das diferentes maneiras das entrevistadas de ajustarem suas narrativas às supostas expectativas da pesquisa.

Ainda vale ressaltar que implícita a esta iniciativa sempre esteve presente a crença na capacidade das pessoas, tal como indicada por Jacques Rancière (2013, p. 43): “tu sabes ver, tu sabes falar, tu sabes mostrar, tu podes te lembrar.” Sendo assim, esta pesquisa buscou aproximar-se das experiências vividas entendidas aqui como aquelas que estão fundadas e arraigadas na vida corrente das pessoas, muitas vezes, distante de

racionalizações ou teorizações. Logo, os fragmentos de lembranças mais cotidianas e as metáforas do senso comum, que poderiam ser entendidos como banalidades, foram recolhidos pela sua “validade em si” como expressões e reverberações da relação que uma pessoa pode estabelecer com um objeto estético: “uma maneira de ser e de pensar que basta a si própria e que não carece, quanto a isso, de nenhum mundo preconcebido, fosse qual fosse, que lhe desse sentido e respeitabilidade”. (MAFFESOLI, 1998, p. 161)

Vale salientar novamente que nosso objetivo não foi quantificar ou classificar as participantes, tratando-se somente de uma apresentação geral sem intenção de que as informações organizadas nestas tabelas assumissem viés de análise. As proposições analíticas para o material coletado têm como cerne as práticas e experiências vividas com produções artísticas, reveladas nos “conteúdos” das próprias entrevistas. Não assumiremos como perspectiva de análise determinações de escolaridade ou renda, pela própria contribuição de diversidade de pesquisas e reflexões já existentes a partir destes prismas.³²

Como condição para a participação na pesquisa propusemos que as entrevistadas escolhessem livremente um lugar/espço no qual haviam vivenciado experiências significativas com expressões artísticas. Uma participante definiu como localização, a priori, “o centro” de São Paulo, mas, depois de uma curta caminhada, nos instalamos no Sesc Consolação. Outra pediu para iniciarmos nossa conversa na Casa das Rosas e, depois, fomos para o Itaú Cultural, na Avenida Paulista. As outras três participantes indicaram lugares específicos na cidade de São Paulo, geralmente, instituições culturais. O quadro abaixo sintetiza e detalha algumas destas informações:³³

³² Nos textos apresentados para análise dos dados obtidos pela pesquisa realizada por JLeiva Cultura & Esporte, já indicada por este estudo, escolaridade e distribuição de renda são fatores contundentes, se não determinantes, para o acesso e formação dos hábitos culturais. (LEIVA, 2014)

³³ Nos anexos apresentamos alguns dados individuais com mais detalhes, pois, antes de cada entrevista foi solicitada a cada participante uma apresentação pessoal. Por outro lado, também tomamos cuidado para que as informações que poderiam revelar suas identidades fossem preservadas, tais como alguns nomes de pessoas, empresas ou instituições, por isso adotamos, de forma abreviada, a primeira letra de cada nome indicado.

Entrevistada³⁴	A.	B.	E.	R.	S.
Idade	35 anos	47 anos	27 anos	40 anos	45 anos
Local de Nascimento	São Paulo	Pará	Bahia	São Paulo	Pernambuco
Estado/Cidade de residência	São Paulo - SP	São Paulo - SP	Osasco - SP	Paraíba-PB (temporária: São Paulo – SP)	São Paulo - SP
Área de São Paulo	Zona Leste	Centro	Região Metropolitana	Zona Oeste	Zona Noroeste
Graduação	Pedagogia	Pedagogia	Pedagogia	Pedagogia	Pedagogia
Pós-graduação (Latu ou Strictu Senso)	Linguagens da Arte	Antroposofia – Pedagogia Waldorf	Psicopedagogia (clínica e institucional) / A arte de ensinar arte (em curso)	Mestrado e doutoranda em Educação	Psicopedagogia
Atuação Profissional	Educação Infantil	Educação Infantil, Ensino Fundamental e Educação Especial	Educação Infantil e outras funções fora da educação	Educação Infantil, Ensino Fundamental e Ensino Superior	Educação Infantil e Educação não formal
Tempo estimado de atuação profissional	15 anos	20 anos	5 anos	20 anos	10 anos
Local das entrevistas	Pinacoteca do Estado	Casa das Rosas / Itaú Cultural	Região Central de SP / Sesc Consolação	MASP	Pinacoteca do Estado

Tabela 1: Quadro sintético com perfil das entrevistadas

³⁴ Os dados apresentados são estimados pela análise das informações oferecidas nas entrevistas e tomam como base o ano de 2017.

Como exemplo, reconhecemos que, na pesquisa realizada pela empresa JLeiva Cultura & Esporte (LEIVA, 2014), uma ampla porcentagem de pessoas indicaram conhecer o Museu da Arte de São Paulo (MASP) e a Pinacoteca, caracterizando-os como alguns dos principais equipamentos culturais da cidade de São Paulo,³⁵ ainda que nosso caminho não seja assumir pontos coincidentes com outras pesquisas já realizadas, pois não se trata de rejeitar ou confirmar.³⁶ Neste trabalho, esta informação é mencionada, não pela estatística ou, ainda, pelo fortalecimento de lugares de memória consagrada, mas para a compreensão que o espaço pode constituir como um lugar privilegiado de onde as constelações memorativas se renovam para emergir na fala das entrevistas. Assim como Merleau-Ponty (1999, p. 205-206), também entendemos que a experiência está enraizada nos espaços da existência, ou seja, o corpo não ocupa o mundo, mas *é* parte do mundo, onde se realiza como corpo. Ou seja, os lugares onde foram realizadas as entrevistas também permitiam nos aproximar de uma “uma historicidade secreta que avança no labirinto por desvios, transgressão, imbricação e arrancadas súbitas”. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 46)

Conforme a disponibilidade das participantes, realizamos as entrevistas, em parte, em cafeterias ou nos próprios espaços expositivos, sentadas ou caminhando entre as produções artísticas. Nestas oportunidades, visitamos exposições permanentes ou temporárias que os espaços ofereciam à época da pesquisa (ao longo do ano de 2017).

Vale ainda salientar que os conteúdos das entrevistas não foram usados integralmente. Procuramos adotar e trazer o máximo possível de cada relato. Alguns trechos, contudo, não foram utilizados porque extrapolavam o “cerne” das proposições da pesquisa. Abordamos a experiência vivida tratando da “descrição simples e tão plena quanto possível da experiência direta, do que é e não é a coisa” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 410-411, p. 435), experiência no mundo que habitamos, lugar no qual nos encontramos e nos relacionamos com os outros, onde se desdobram nossas histórias e ações, chão no qual nos engajamos e fazemos escolhas. Tendo em vista

³⁵ Na pesquisa realizada pela JLeiva Cultura & Esporte (LEIVA, 2014), indicada na nota anterior, realizada no ano de 2013 com paulistanos de diferentes regiões da cidade de São Paulo, os cinco museus mais indicados como conhecidos ou já visitados pelos participantes foram, respectivamente: Museu do Ipiranga, Museu de Arte de São Paulo (MASP), Museu da Língua Portuguesa, Museu do Futebol e Pinacoteca do Estado de São Paulo.

³⁶ Cristina Freire, em pesquisa já indicada neste capítulo, buscou a relação das pessoas com os monumentos da cidade de São Paulo. Inicialmente, realizou entrevistas com visitantes em cinco museus: Museu de Arte Contemporânea (MAC), Museu de Arte de São Paulo (MASP), Pinacoteca do Estado, Museu Paulista e Museu de Arte Sacra. A partir dessas entrevistas surgiram dois grandes monumentos: o monumento ao arquiteto Ramos de Azevedo e o MASP. O primeiro inaugurado em frente a Pinacoteca no ano de 1934, removido em 1967 e que se encontra na USP desde 1973. (FREIRE, M. 1997)

buscar estruturas essenciais e elementos variantes e invariantes, procuramos apurar mais nosso olhar para as experiências individuais como forma de alcançar significados mais amplos do conhecimento, sem, contudo, pretender um sentido único ou definitivo. (BICUDO et al., 1994)

Cada visão monocular, cada palpação de uma única mão, embora tenha seu visível e seu tangível, está ligada à outra visão, à outra palpação, de modo a realizar com elas a experiência de um único corpo diante de um único mundo, graças a uma possibilidade de reversão, de reconversão de sua linguagem na delas, possibilidade de reportar e de revirar segundo a qual o pequeno mundo privado de cada um não se justapõe àquele de todos os outros, mas é por ele envolvido, colhido dele, constituindo, todos juntos, um Sentiente em geral, diante de um Sensível em geral. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 138)

Nas próprias falas das entrevistadas, notamos que alguns sentidos e algumas perspectivas se repetem de modos diferentes e variáveis. Assim, outro ponto importante é que determinados excertos poderiam aparecer mais de uma vez em distintos momentos, oferecendo à pesquisadora distintas oportunidades de apreender as manifestações que se anunciaram nas falas. O retorno a essas experiências nos possibilitou a obtenção de descrições compreensivas que, por sua vez, puderam nos oferecer bases para uma análise estrutural reflexiva ao possibilitar caminhos para o encontro das estruturas essências dos fenômenos a serem estudados.

4.3. Experiências vividas com expressões artísticas e usos da arte

Ecléa Bosi (2003, p. 31-32) indica que a “memória opera com liberdade” ao escolher acontecimentos no tempo e no espaço porque se relacionam com índices comuns, “vínculos de afinidades eletivas”. Fayga Ostrower (2013, p. 86) ressalta que, no “ato de compreender” uma forma artística, o indivíduo mobiliza afetos, emoções, saberes e pensamentos, relacionados mutuamente, para dar conta deste ato de interpretação.

Estas constelações memorativas também representam táticas, estratégias ou esforços para reconhecer nas expressões artísticas ação e pensamento, permitindo a cada uma reconhecerem-se nessas operações e nas suas próprias possibilidades como seres de expressão e, ao mesmo tempo, desvelarem a articulação entre conteúdos, a construção de reflexões e a apropriação de códigos. Inclusive, no sentido de penetrar no conhecimento da arte enquanto meio de expressão e pensamento.

Ao nos aproximarmos das experiências vividas com objetos artísticos por meio dos relatos das participantes, percebemos, como destaca Certeau (2005, p. 93, p. 96), “o repertório com o qual os usuários procedem a operações próprias” e as ações colocadas nas suas relações com as circunstâncias, ou seja, os “contextos de uso”. Sendo assim, algumas vezes, a pesquisadora precisou transcender as informações mais diretas e objetivas oferecidas pelas participantes para refletir sobre os significados e sentidos mais amplos dos discursos para se aproximar dos usos anônimos e cotidianos que são feitos das expressões artísticas.

As questões iniciais solicitaram a enunciação das participantes sobre si mesmas, ou seja, um fazer falar enquanto apresentação pessoal que contava com uma ou outra pergunta adicional que nos auxiliava na aproximação e no retorno às memórias a respeito de suas primeiras experiências estéticas. Assim, em algumas entrevistas, foi preciso estender este momento em torno da relação da entrevistada com a pedagogia ou com suas experiências como professoras, que nos serviam como mote para nos aproximarmos da questão seguinte, sobre as lembranças da primeira experiência ou a primeira emoção com expressões artísticas.

As reflexões presentes na obra de Merleau-Ponty reiteram que, na experiência de olhar uma obra de arte, somos convidados a observar e compartilhar a experiência do artista como um sistema de possibilidades e de correlações. Assim, aspectos da sensibilidade são vividos a partir do corpo: lugar de encontro das significações vividas. O próprio corpo movimenta-se com a expressão, entrelaça a visão ao pensamento, dando existência às coisas e permitindo-lhes existir como tais (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 203). Assim, dos escritos merleau-pontianos podemos destacar o corpo e sua presença incontestável na experiência. Merleau-Ponty afasta dualismos ou mecanicismos, o corpo não se caracteriza apenas como um sistema ou um feixe de funções, não separa sujeito e objeto, corpo e mundo: somos nosso corpo.

Assim, ao serem perguntadas a respeito do que lembravam de suas primeiras experiências ou suas primeiras emoções com expressões artísticas, as recordações das participantes estavam vinculadas ao sentimento como realizadoras de algum tipo de trabalho artístico, indicando mais atividades de produção do que apreciação. Em situações escolares ou não-formais, diante das diferentes linguagens, em ações ora mais, ora menos dirigidas, predominaram lembranças como realizadoras ou participantes de algum tipo de produção.

Quando perguntadas sobre suas primeiras experiências com as expressões artísticas, as entrevistadas recordam-se de momentos em que foram realizadoras de algum tipo de ação artística, especialmente na infância. Ainda que, os campos da arte sejam variados (teatro, artes visuais, música, literatura), elas indicam situações nas quais exercitaram, de algum modo, sua própria possibilidade de expressão.

A.: Eu lembrei, mas é que eu era muito moleca também...

Tá bom, mas essa é escolar... Eu estudava lá no S.N.L e nós fizemos uma peça de teatro. A professora propôs uma peça de teatro, enfim... Então, teve toda uma organização, que eu não me lembro do processo de organização, mas eu só sei que eu ia ser o guarda da história. A história era a seguinte: Era a velhinha que levava sacos de areia e esse guarda abordava a velha em uma fronteira, perguntando por que ela está levando areia³⁷. E eu ia fazer este guarda. E, na verdade, assim... Na organização, na sala, enfim... Eu super me empolguei: “Eu vou, eu vou, eu vou...”, mas na hora... [risos]

B.: Eu acho que foi assim... Eu vim de uma infância muito no interior e os brinquedos lá eram sempre construídos com folhas. Então... Tu não conhece árvore de açaí, não né? Porque os galhos da árvore de açaí... É como se fosse uma palmeira e dela se construía tudo, tudo que você pensar, até casinha. E eu amava isso assim. Eu não sei se vem daí esse meu gostar e sempre quem fazia isso era o meu avô, ele sabia fazer. E, assim, a gente vivia muito em uma casa de farinha que tinha lá. E as mulheres lá faziam muito para deixar as crianças brincando, preparavam esses brinquedos para elas ficarem se distraíndo para elas poderem estar trabalhando lá. Eu não sei se esse meu gostar dessa arte manual vem daí, que me remete muito a essas coisas que eu gostava muito.

E.: Eu acho que apresentações que nós fazíamos, assim que eu me recordo que nós mesmos... Nós apresentávamos, então... Uma vez eu fui em uma apresentação da música, aquela que é “Era casa muito engraçada, não tinha teto, não tinha nada...”. Nós fizemos a apresentação dessa música e aí tivemos que ensaiar e, depois, apresentar para todos da escola e eu gostava de fazer as apresentações por mais que eu fosse tímida, né, mas eu gostava.

Então, esse contato artístico na infância, assim... O que mais lembro é isso das apresentações que a gente tinha que ensaiar e apresentar...

R.: Então, existe o clássico contato do caderno de desenho na educação básica. E, tinha uma professora que... Eu tenho a memória, assim... Na verdade, minha memória é visual... Então, eu tenho memória do meu caderno de desenho e a gente pintava muito, né. E tinha a história de que toda linha é um conjunto de pontos. Eu tenho essa, essa... É uma metáfora, inclusive, muito bonita, né. Porque, na verdade, até a linha não é um tracejado completo. Ela é um pontinho que vai se juntando com o outro. Essa, eu acho que... É minha primeira experiência, mas era muito técnico.

Eu lembro que a gente desenhava curvas, desenhava... Caderno de desenhos. A série eu não sei te dizer, mas deve ser entre o quinto ou sexto ano.

[...] Então, meu pai assinava uma revista chamada “Manequim³⁸”... Eu tinha 13 para 14 anos e eu gostava de pensar em modelo de roupa, mas eu olhava e recriava. Então, assim, não foi uma experiência formal, né, em um espaço formal de ensino. [...] E aí, ok... Tem essa experiência que eu te disse dos moldes, que eu gostava de desenhar os modelos. Tem fotos, inclusive, eu desenhando elas. Eu ficava muito tempo lá... Depois desapareceu, assim, esse meu desejo com a moda e tal desapareceu. Mas eu tenho uma coisa com artes.

S.: Com uma linguagem artística... Olha só, novamente a minha ignorância. Eu não sei se eu posso chamar de artística assim, mas é... Eu lembro... Escrever para mim assim é uma arte, né.

³⁷ Refere-se ao conto “A velha contrabandista”, de Stanislaw Ponte Preta.

³⁸ Revista brasileira publicada desde 1959 para pessoas que trabalhavam com moda ou que queiram produzir suas próprias roupas.

Eu acho que eu deveria escrever mais, não escrevo tão bem... Mas teve um momento da minha vida no terceiro ano do Ensino Fundamental... A minha sala teve um pequeno concurso de redação e era para escrever sobre os sapos. Engraçado [risos]. Sobre os sapos... E aí quem escrevesse a melhor redação sobre os sapos, ganharia um livro. O livro era “O caranguejo bola”³⁹ que eu tenho ele até hoje, “O caranguejo bola” [risos]... E eu ganhei o concurso de redação sobre os sapos [risos]. Nós estávamos estudando na terceira série o ciclo de vida do sapo. A gente tinha que fazer esta redação sobre os sapos e aí eu lembro de eu ter feito a redação. E eu ganhei o livro. Eu lembro que eu não acreditei, eu fiquei muito feliz. Muito feliz e até hoje eu tenho o livro “O caranguejo bola”.

Nesta série inicial de relatos percebemos o rompimento da polaridade clássica entre sujeito e objeto, razão e emoção, corpo e pensamento, artista e receptor. As falas apresentam a singularidade das participantes em suas formas de estabelecer relações entre o dentro e o fora, desorganizam uma ordem entre fruidoras e produtores. Caracterizam-se como falas que refletem a natureza encarnada em coisas triviais e arraigada na cultura, ou seja, convergências entre o ser e a construção de sua própria humanidade.

É possível afirmar que, conforme indica Merleau-Ponty, há uma “capacidade desbravadora da expressão” (CÂMARA, 2005, p. 181) por meio do diálogo do corpo que se move, articula e experimenta infinitos modos de pensar, sentir e enunciar. Neste sentido, podemos afirmar que a operação expressiva permitiu uma pregnância das experiências auditivas, táteis e visuais que serviram de referência à expressão verbal e significação intelectual (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 182), levando-as a reconhecerem suas próprias possibilidades de expressão.

As reflexões advindas das leituras de Jacques Rancière também contribuem para pensar como as práticas artísticas podem intervir e produzir modos de ver, sentir, pensar e agir. Assim, a experiência de fruição estética é um campo no qual o fruidor também age e transforma, um lugar que instiga a dialética de um olhar crítico-criativo como potência que deflagra sua própria forma de elaborar seus pensamentos, perceber o mundo; fazer apropriações, enunciar seu próprio poema e emancipar-se.

Não se trata de formar grandes pintores, mas homens emancipados, capazes de dizer *eu também sou pintor* – fórmula em que não entra qualquer orgulho mas, bem ao contrário, o justo sentimento do poder de todo ser razoável. (...) Mais ainda, o homem sabe que há outros seres que a ele se assemelham e aos quais poderá comunicar os sentimentos que experimenta, desde que os situe nas circunstâncias as quais deve suas penas e seus prazeres. Assim que ele conhece o que o comoveu, ele pode se exercitar em comover os outros, se ele estuda a escolha e o emprego dos meios de comunicação. É uma língua que ele deve aprender. (RANCIÈRE, 2013, p. 99)

³⁹ AMARAL, Maria Lúcia. **O Caranguejo Bola**. São Paulo: Editora Brasil (Zipt-zapt).

Neste sentido, é também possível acrescentar a produção artística de Joseph Beuys a estas reflexões. Além da importância da palavra ao longo de seu trabalho como artista, pode-se afirmar que o ser humano assumiu um lugar de destaque nos seus procedimentos e na sua visão artística, já que ele expandiu o campo das artes visuais com sua perspectiva de escultura social e na sua crença na capacidade criativa de transformação do ser humano. Suas esculturas são feitas de “palavras, imagens, símbolos, materiais, substâncias, cores, objetos e metáforas” com os quais semeia “ideias e pensamentos, dentro e fora do território da arte, dentro e fora do terreno da comunicação social”. (D’AVOSSA apud SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, 2010, p. 11-25)

Os cartazes, manifestos múltiplos e ações artísticas de Beuys ampliam o campo das artes, tal como a partitura “A Revolução Somos Nós”, apresentada em 1971 em uma galeria na Ilha de Capri (Itália). Composta por texto e imagem do próprio artista, que aparece caminhando firmemente em direção ao seu observador, “trata-se de um verdadeiro manifesto, que proclama a capacidade de autodeterminação do indivíduo e da coletividade para além de qualquer limite imposto pelos sistemas políticos sociais”. (D’AVOSSA apud SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, 2010, p. 11)

A pesquisa realizada pelo SESC-SP,⁴⁰ já mencionada aqui, registra as atividades culturais de que as pessoas participariam ou indícios do que gostariam de fazer, quando perguntadas sobre seu tempo livre. Os dados obtidos pela JLeiva Cultura & Esporte (LEIVA, 2014) também mencionam que o crescimento do acesso não se reflete na ampliação do campo da produção.

Por outro lado, percebemos que as pesquisas quantitativas mais atuais, ainda que reconheçam a complexidade das práticas culturais nas suas dimensões sociais e econômicas, ainda são bastante atravessadas pelo estudo realizado por Pierre Bourdieu e Alain Darbel (2003), no qual a origem social, a renda e a escolaridade são preponderantes nas escolhas e na definição de preferências, escolhas e consumos culturais. Sendo assim, diante das potencialidades individuais e coletivas para realização de práticas culturais, além dos próprios recursos coletivos disponíveis, o capital econômico e cultural são determinantes ou, até mesmo, preponderantes, para o exercício das práticas culturais na perspectiva dessas pesquisas.

⁴⁰ SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/portal/site/publicosdecultura/pesquisa/>. Acesso em: fev. 2017.

Em alguma medida, estes dados também emergem em alguns momentos dos relatos de nossas entrevistadas, quando, praticamente, reiteram “explicações” ou fazem algum tipo de culpabilização da família ou da escola como tentativas de justificar o próprio hábito ou o que consideram “pouca” familiaridade com expressões artísticas, especialmente práticas legitimadas.

Reconhecemos a importância dos estudos de Pierre Bourdieu e da abordagem sociológica para o planejamento de ações culturais e, além disso, o fortalecimento dos direitos culturais ao enfatizar o acesso, a fruição e o exercício da cultura de modo geral. Porém, destacamos que oferecemos outro tipo de escuta para essas questões emergentes dessas falas e um diálogo no sentido de potencializar a esta pessoa ocupar outro lugar ao fazê-la deparar-se em sua própria história pessoal com estes encontros com o ser da expressão.

Além disso, também vale salientar que a arte aparece na sua importância como um fazer em si mesmo (PAREYSON, 1997), que ultrapassa os próprios limites da escolarização e como uma ação que é aceita e justificável pela sua “forma”, que não tem outro fim senão ela mesma, válida “per si” sem outras finalidades. Neste sentido, os relatos com a escola e a figura do professor também se distinguem.

Sem excluir suas ambiguidades e divergências, estas falas nos aproximam de diagramas essenciais das experiências vividas e, de certo modo, da complexidade dos contextos e das operações de uso da arte que as participantes deste estudo apontam em suas falas e realizam em seus cotidianos. Esses conteúdos nos oferecem a fragilidade do instante, na “quase eternidade” da existência encarnada que se confunde e mistura à “quase eternidade” de objetos artísticos, esse exercício do corpo e dos sentidos, que, segundo Merleau-Ponty (2004a, p. 103), nos insere no mundo e nos oferece os meios de compreensão de nossa gesticulação cultural porque esta ação, na mesma medida e ao mesmo tempo, nos insere na história.

Assim, a possibilidade de enunciação propiciada pela pesquisa ofereceu às participantes oportunidades de refletir sobre suas memórias e sua história, conforme elas mesmas enfatizaram, ainda que este não fosse o cerne das entrevistas. Para a pesquisa, por sua vez, os relatos propiciaram o exercício da interpretação e da proposição de sínteses para nos aproximar dos fenômenos estudados como *experiência fruição estética* e a *condição da arte de suscitar impensados*, privilegiando o relato de suas personagens mais disseminadas, heroínas comuns, visitantes inumeráveis (CERTEAU, 2005, p. 57), nossas fruidoras.

4.4. Tempo, desejo e invenção: sínteses provisórias para a análise dos fenômenos interrogados

Analizamos, comparamos e colocamos em discussão as narrativas com a bibliografia estudada, tendo em vista encontrar indicativos das estruturas essenciais dos fenômenos pesquisados. Esse contato nos permitiu construir algumas convergências e combinações entre os discursos, possibilitando interpretações e reflexões sobre a essência dos relatos obtidos nas entrevistas. A análise interpretativa dos depoimentos e a reflexão sobre o conjunto das unidades obtidas nos permitiu elaborar uma síntese provisória, a partir da qual os relatos foram perscrutados e direcionados para oferecer encaminhamentos para os fenômenos interrogados.

Sendo assim, apresentaremos nos próximos capítulos a síntese das unidades significativas que conseguimos apreender das narrativas, combinadas às abordagens teóricas e artísticas. Ressaltamos que, por tratar-se de uma interpretação, não temos a presunção de uma “interpretação única” ou finalística. Buscamos descortinar os fenômenos interrogados e, por isso, optamos por apresentar os depoimentos de modo integral anexos ao trabalho.

Além disso, também consideramos a própria relação da pesquisadora com a realidade e o tempo presente, sendo assim seus significados não são imutáveis, ao contrário, compreendemos que estes estão em situação e são passíveis de outras interpretações. Ou seja, tratamos da leitura a partir de experiências situadas e desenvolvemos sua interpretação à luz da própria experiência da pesquisadora no lugar daquela que interroga. (BICUDO, 1994, p. 85)

Compreendendo que a narrativa “é sempre uma escavação original do indivíduo, em tensão constante contra o tempo organizado pelo sistema. Esse tempo original e interior é a maior riqueza de que dispomos” (BOSI, 2003, p. 66). Além disso, a recuperação das narrativas não se preocupa com uma ilusão de verdade ou um sentido definitivo para as coisas ou para as pessoas, mas empenha-se em mostrar sua fecundidade para feitos plurais da obra de arte que não se voltam para uma conclusão, mas sim, ao contrário, a uma abertura, a metamorfoses e a contínuas criações.

Ao escrever a respeito da obra de Marcel Duchamp, Octavio Paz (2004) afirmou que o espectador coloca em movimento uma “máquina de significar” no momento de sua relação com uma produção artística. A interrogação proposta por esta pesquisa e a

inspiração fenomenológica para sua realização nos colocou de maneira fecunda diante dessa potencialidade.

É verdade que o espectador cria uma obra distinta da imaginada pelo artista, mas entre uma e outra obra, entre o que artista quis fazer e o que o espectador acredita ver, há uma realidade: a obra. Sem ela é impossível a recriação do espectador. A obra faz o olho que a contempla – ou, ao menos, é um ponto de partida: desde ela e por ela o espectador inventa outra obra. O valor de um quadro, um poema ou qualquer outra criação de arte se mede pelos signos que nos revela e pelas possibilidades de combiná-los que contém. Uma obra é uma máquina de significar. Neste sentido a ideia de Duchamp não é inteiramente falsa: o quadro depende do espectador porque só ele pode pôr em movimento o aparelho de signos que toda obra é. (PAZ, 2004, p. 60-61)

A partir das experiências situadas com a arte pelas cinco participantes, buscamos perceber as essências que revelavam as narrativas a respeito dos fenômenos interrogados. Para a descrição do que chamamos *experiência de fruição estética e condição da arte de suscitar impensados*, a análise das entrevistas nos permitiu apreender as seguintes unidades significativas: a temporalidade, o desejo e a invenção. Estas não se configuram como categorias, mas como aspectos entrelaçados e complementares de um estudo compreensivo que fizemos dos relatos fundamentados na bibliografia estudada.

A partir dos aspectos indicados enquanto relações temporais, movimentações do desejo e matizes da invenção, nos lançamos ao diagrama das experiências situadas com obras de artes, o que nos permitiu compreender *o ver* como uma abertura, especulando a respeito da ampliação do olhar e do ver como uma posse do corpo como um todo, um corpo que vê por inteiro, que sente, que respira e escava um sensível, como uma forma de ser e estar no mundo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 205-212)

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo uma névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77)

As respostas das entrevistadas aparecerão de maneira aleatória para a composição dos capítulos, já que não realizamos nenhuma questão específica que abarcasse algum modo de entendimento desses aspectos. Para esta análise, realizamos uma síntese interpretativa a partir das unidades identificadas e intercalamos diferentes trechos das falas.

Neste sentido, não queremos circunscrever a experiência da fruição estética em algumas categorias, mas nos aproximar da complexidade do fenômeno *do ver* um objeto artístico. Conforme ressalta Didi-Huberman, uma operação de sujeito que, como tal, é cindida, aberta e repleta de inquietações. Assim, conforme já se ressaltou ao longo deste capítulo, utilizaremos as motivações indicadas para realizarmos uma “mostração” dos fenômenos interrogados neste estudo.

CAPÍTULO 5. Aspectos da temporalidade na fruição estética

Apresentamos agora os conteúdos das entrevistas articulados à bibliografia estudada. As experiências vividas e narradas pelas fruidoras-participantes são o cerne deste estudo, assim, nos capítulos que seguem analisamos o fenômeno identificado como *experiência de fruição estética*, e refletimos a respeito da *condição das imagens ou formas da arte de suscitar impensados*.

Neste capítulo, abordamos a temporalidade como um dos aspectos que pareceu recorrente nas falas das participantes a respeito de suas experiências situadas com obras de arte. Ainda que indicados pela bibliografia, tanto o “tempo escandido da contemplação” ou o “tempo acelerado do consumo imagético”, a leitura e análise das entrevistas são perpassadas por dimensões temporais que colaboram para nos aproximar da experiência de fruição estética.

A produção artística reporta aos sentidos de experiências inscritas em memórias, revividas e imaginadas, quando evocados por aspectos ou fragmentos plásticos ali utilizados na sua composição. Assim, a gestualidade, as camadas de tinta, as cores, as materialidades ecoam naquele que olha e, ao acolher esses dados, o fruidor se propõe a decifrar o próprio enigma da visualidade: um corpo que, no seu estar entre as coisas do mundo, usufrui de suas propriedades reflexivas para afastar-se de si mesmo e fazer enunciações encontrando as reverberações da sua visão no seu corpo, metamorfoseadas em palavras, gestos, grafismos, ações, entre outras possibilidades de instaurar formas de expressão.

Acessamos a memória, recordamos, imaginamos e, diante do objeto artístico preservado e exposto no museu, construímos relações de tempo e espaço por meio de imagens construídas na vivência e imagens apreendidas nos recortes da cultura de cada época. (ARANHA; NICOLAU, 2013, p. 78)

Esse “sistema de trocas” desvela recruzamentos entre o corpo e a produção artística nos quais reconhecemos um evento instaurador que acende “a faísca do senciente-sensível”, ou seja, o ser se encontra com o enigma da visualidade: “consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o ‘outro lado’ de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo.” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 17-18)

Neste sentido, o encontro com a obra de arte instaura uma experiência de espaço-tempo que pode ser pensada a partir da superação do dualismo entre sujeito e objeto porque é instauradora de uma reciprocidade entre aquele vê e o que é visto. Merleau-Ponty (2004b, p. 55-56), ao tratar da pintura, afirma que a obra de arte nos situa “imperiosamente” diante do mundo vivido, nos reconduz “a visão das próprias coisas”.

Essa sensibilidade, então, não pode ser considerada uma operação passiva, pois a visão de uma produção artística proporciona fecundar ou pregar a própria experiência a partir do mirar algo que não somos nós, porém, com o qual coletamos dados, dialogamos e nos comovemos. Neste sentido, podemos reiterar aspectos do sensível ligados à percepção que afirmam seu caráter ativo como resultante de interpretações, afinidades e interações inscritas a partir do encontro entre o olhar e a forma ou imagem artística que comovem, convocam e engajam o fruidor.

Entendemos esse solhar como uma visão mobilizada por elementos que lhe permitem perceber passagens de tempo, camadas de sedimentação matéricas e interrogar-se a partir de vestígios. Sendo assim, exige um tempo reflexivo, não necessariamente ligado à mensurabilidade ou regularidade, um tempo que coloca em jogo distanciar-se e aproximar-se, olhar e fechar os olhos, saber e não saber: um “exercício do olhar” que envolve o trabalho artístico, identificado por Didi-Huberman (2010, p. 254-255) como “fantasmática do tempo ou heurística do tempo”:

toda imagem poderia ser dita, não apenas estruturada como um limiar, mas também estruturada como uma cripta aberta: cripta que abre seu fundo, mas retirando-o, retirando-se, e atraindo-nos a ele. E nele fazendo juntar-se, no exercício do olhar, um luto e um desejo. Ou seja, uma fantasmática – como se diria uma heurística – do tempo: um tempo para olhar as coisas que se afastam até perder de vista [...]; um tempo para sentir perder o tempo, até o tempo de ter nascido [...]; um tempo, enfim, para perder-se a si mesmo. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 254)

A partir da perspectiva da fenomenologia de Merleau-Ponty, a estrutura temporal pode ser entendida como arraigada no corpo e como experiência inseparável do sujeito, construída em redes de relações com os outros, as coisas e o mundo. Merleau-Ponty, assim, trata de uma temporalidade como uma historicidade secreta que se anuncia por uma mesma e única rede do ser, registrando uma incompletude do ser-estar no mundo com os outros (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 44-46).

Durante a leitura e a análise das entrevistas identificamos a recorrência de conceitos e ideias de tempo e temporalidade vinculados aos relatos de experiências vividas com obras de arte. Assim, para esta análise, separamos e adotamos algumas

aparências da temporalidade, baseadas nas entrevistas, assim como nos indícios que nos ofereceram a bibliografia estudada.

Vale ressaltar que o silêncio foi bastante característico das situações das entrevistas. A pesquisadora buscou entender estes momentos como de pregnância e, antes de apresentar as palavras e imagens evocadas nas falas, é válido mencionar que as entrevistas também se constituíram por silêncios. Entendemos que a própria experiência de fruição estética também preserva certa experiência sem palavras, silenciosa, e para a qual simplesmente não temos palavras.

5.1. O “tempo” para perder de vista

Uma das aparências da temporalidade que podemos indicar é o tempo para olhar as formas artísticas e vê-las se afastar, “até as perder de vista” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 254). Ou seja, um elemento plástico da obra ou a própria materialidade próxima abre diante de seu fruidor um tipo de dimensão que pode lhe retirar do chão em que pisa e lhe encaminhar para uma profundidade, “uma realidade na qual nenhum olho se farta”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 150-151)

Elementos plásticos das produções artísticas são tomados para além de uma condição de representação ou de simples aparência, conforme indica Merleau-Ponty (2004a, p. 19-20): “instrumento que se move por si mesmo, meio que inventa seus fins, o olho é aquilo que foi sensibilizado por certo impacto do mundo”.

Nestas falas, o elemento matérico impressiona as fruidoras e singulariza o trabalho artístico para elas.

A.: E eu lembro de um dorso. Não sei se é dorso? É uma parte do corpo que era a mulher assim [fez a pose] e só até aqui [mostrou a proporção no corpo dela]. É dorso, né? Uma escultura... Parecia que ela tava deitada e só tava a metade da mulher [risos]. Eu fiquei um bom tempo olhando aquilo [risos]. Eu ficava o maior tempo olhando aquilo e imaginando: “Nossa, como seria a outra metade dela? Como ela estaria”. E aí eu peguei meu relatorinho e tentei copiar o “diacho” daquele dorso lá, que eu não conseguia ser tão fiel. (...)

*B.: É. Meu avô, ele era marceneiro. Aí, ele tinha uma serraria. Sabe como é uma serraria? Trabalha com madeira, tira madeira e lá eles vão serrar a madeira para deixar pronta para venda, sabe. Assim, fazer as tábuas de madeira. [...]
[...] Fazer esses brinquedos de folha, de madeira, com tocos de madeira, carrinhos, casinha... Ele sempre fazia essas coisas. [...] Eles tiravam madeira e, lá na serraria, trabalhavam com essa madeira, e depois vendiam... Os barcos iam lá pegar a madeira para ser vendida. Lá era assim e a gente viveu muitos anos assim, entendeu. [...]*

E.: [...] Igual... Vem na minha mente, sei lá, uma exposição: um emaranhado de fios, coisas do tipo assim... Que, nossa, eu achei muito interessante! Fiquei pensando sobre, mas agora eu não consigo descrever ou falar mais sobre, muito pouco. Eu acho que foi na Pinacoteca...

[...]Eu lembro que estava bem no centro de uma sala e eram muitos fios. Eles estavam bem enrolados, era um emaranhado de fios mesmo. Não era aço, um fio grosso, resistente e aquilo era uma obra de arte, né. Podia caminhar em volta, não tinha proteção em volta, mas estava no centro e as pessoas só olhavam, passavam, ficavam observando. E eu lembro que eu achei assim: “Nossa, bem interessante!”

Foi na época do Ensino Médio isso. Porque a gente tinha pouco contato com esse tipo de arte, quando vê, né, tem aquela coisa: “Nossa, mas isso é uma arte, né?”

R.: Aliás, no geral, os artistas têm aqueles que questionam as linhas. Eu gosto muito de Van Gogh, imagina. Van Gogh de perto você, você vai olhar para ele é um nojo, né. Porque é uma mistura. Eu... A primeira vez que eu vi Van Gogh de verdade. “Nossa! Que meleca!” Porque de perto ali, a linha é grossa, tudo se mistura, tudo fica tão estranho no detalhe. E aí essa questão da criatividade não existia.

S.: Nossa assim, as cores... Era uma coisa assim maravilhosa, maravilhosa... Um verde assim, um verde... Eu lembro agora, eu acho que tinha também assim... Faz bastante tempo que eu vi estas pinturas dele, mas era assim uma paisagem. A paisagem... Como ele coloca a imagem do Pernambuco e de Olinda que ele coloca... Eu lembro bem, eu acho que tinha também uma questão das frutas, que tinha um pouco... Vou puxar um pouco pela memória que ele colocava nos quadros dele... [...] Eu senti vontade de pegar. Eu sinto vontade de pegar. Eu sinto vontade de pegar [risos], mas... A gente tem orientações quando a gente vai visitar espaços que tem obras. Essa questão ainda da arte ainda é colocado para você: o inatingível, o inatingível...

Tem obra de arte que sim, ela é feita para você pegar, é feita para você experimentá-la, mas outras não... É feita para você só ver mesmo, mas que dá vontade de você pegar, dá. Dá vontade de você sentir, né.

Materiais, formas, cores, técnicas, suportes, temas não são tomados no conjunto de um trabalho artístico, mas isoladamente, para construir novas operações de significação tecidas pela participação ativa das fruidoras ao se apropriarem daquele “excerto” para dar aquela forma, na qual veem um trabalho artístico único para cada uma delas. Algumas vezes, esse trabalho não é uma obra de arte consagrada. Mesmo assim, as fruidoras reconhecem uma ação na qual identificam a possibilidade de um “fazer com arte” (PAREYSON, 1997) qualquer atividade humana, tanto pela inventividade, quanto pela realização física que esta alcança. Ou, ainda, o pomposo e reconhecido como artístico, assumido e justificado pela sua “forma” como válida por si mesmo, assume um anonimato porque o olho foi comovido por sua materialidade. Porque em ambos os casos, as fruidoras não foram tomadas pela circunstância de produção ou pelo histórico do artista, mas por vestígios (o ferro, a madeira, o emaranhado de fios, a meleca da mistura de tintas, “a textura” da pintura), que as fizeram “abismar-se” com que olhavam, algumas vezes, perdendo a organização da própria composição como um todo. Os elementos plásticos emergiram como principal excerto memorativo de trabalhos ou fazeres artísticos nas suas falas e se relacionaram a modos de comoção ou emoção que podem ser percebidas como um gesto filosófico (DIDI-HUBERMAN, p. 2016, p. 10) com o qual as fruidoras parecem colocar em questão o que veem.

É assim uma tendência bastante geral reconhecermos entre o homem e as coisas não mais essa relação de distância e dominação que existe entre o espírito soberano e o pedaço de cera na célebre análise de Descartes, mas uma relação menos clara, uma proximidade vertiginosa que nos impede de nos apreendermos como um espírito puro separado das coisas, ou de definir as coisas como puros objetos sem nenhum atributo humano. (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 27)

Uma produção artística expressa em imagens ou formas que comoveram o artista, inscritas nos códigos da matéria, reflete visões de mundo que oferecem um lugar cultural ao artista, pois envolvem a presença de seu olhar e pensar sobre o mundo. Os materiais são o cerne do trabalho do artista plástico e estes não ignoram que cada material possui leis próprias e vocações formais, porém, não se fixam a saberes técnicos normativos que determinam regras de percepção, mantendo uma relação de ludicidade e pensamento com as matérias, além da reinvenção de procedimentos. (BELLUZZO, 2000, p. 91)

Neste sentido, por exemplo, podemos novamente acrescentar e destacar a experiência da materialidade como recorrente nas ações artísticas de Joseph Beuys, já que ele próprio reconhecia uma energia potencial como princípio constituinte de seus trabalhos. Feltro e gordura, por exemplo, são elementos protagonistas de muitas de suas produções que, de certo modo, ele também acredita serem capazes de alcançar mais pessoas. (ROSENTHAL, 2011)

A criação, independente de ser expressa na forma de pintura, escultura, sinfonia ou um conto, não inclui apenas a necessidade de se ter talento, intuição, forças da imaginação e compromisso, mas também a habilidade de dar forma a materiais que podem ser estendidos a outras esferas de importância social. (BEUYS; BÖLLS apud ROSENTHAL, 2011, p. 115-116)

Os materiais seriam indícios de temporalidades percebidas e desdobradas no fazer artístico dos quais Beuys se apropria e oferece como possibilidade para aquele que observa se aproximar da sua intencionalidade no gesto criador, expresso em cifras decorrentes de uma interpretação plástica do mundo que, por uma espécie de reciprocidade, alcançariam o seu fruidor enquanto corpo expressivo (CÂMARA, 2005, p. 186). Assim, revelam questões fundamentais de um processo artístico, político e educativo, decorrente do ser-estar no mundo como presença inalienável a si mesmo, aos outros e às coisas ao seu redor. (MERLEAU-PONTY, 199, p. 407-408)

Para além da materialidade da produção artística que permite ao fruidor “afundar-se” nela, nas narrativas das entrevistadas também se impõem “detalhes” e “trechos” de imagens ou formas artísticas. Nas falas das entrevistadas, ambos se

mostraram como latência e ampliaram a perspectiva temporal das fruidoras: fez perder de vista a própria produção artística como composição por meio de um olhar que ora despreza a figurabilidade e “devora” a parte (trecho), ora aproxima-se para decompor e tornar em pedaços (detalhe).

As entrevistas apresentaram de maneira recorrente diversos materiais (ferro, madeira, fios), indicação de cores ou formas, traços (linhas, borrões), assim como detalhes que são nomeados, tais como pessoas, partes do corpo, objetos, paisagens, alimentos, que aparecem “descolados” do todo. Estas ações parecem revelar operações do olhar das fruidoras: aproximar-se, decompor ou somar a um todo reconhecido como composição e na sua função mimética. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 298 e p. 311) Contudo, nesses relatos, também se evidenciaram diferenças, contrariedades ou contrastes nas quais a representação está “entregue ao risco da matéria”, neste sentido, o detalhe se torna trecho, quando se impõe para elas. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 322)

O trecho não exige ver claramente: exige apenas olhar, olhar algo que está escondido por ser evidente, aí defronte, deslumbrante, mas dificilmente nomeável. O trecho não se “destaca”, propriamente falando, como o detalhe; ele constitui mancha. [...] O trecho tem a ver com o intratável de que falava Roland Barthes, portanto é ele que tiraniza o olho e o sentido [...]. Buscamos o detalhe para encontrá-lo, ao passo que deparamos com o trecho, por surpresa, por acaso. O detalhe é um pedaço do visível que se escondia e que, uma vez descoberto, se exhibe discretamente e se deixa definitivamente identificar (no ideal): assim o detalhe é considerado como a última palavra do visível. Ao contrário, o trecho salta aos olhos, o mais das vezes no primeiro plano dos quadros, frontalmente, sem discricção; mas nem por isso se deixa identificar ou encerrar; uma vez descoberto, permanece problemático. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 343)

Os estudos de Didi-Huberman destacam uma presença inscrita nos códigos da matéria que coloca em movimento articulações e associações que, por sua vez, se distanciam da forma figurativa, mas com as quais emerge uma presença real enquanto informe, inconveniente, fora da representação que Didi-Huberman chama de “pan” (trecho ou mancha) na pintura.

Expressões como a “cor maravilhosa”, “texturas do quadro”, “linha nojenta de tão bela”, entre outras, não se constituem como figurações, ao contrário, desfiguram a continuidade representativa de um trabalho observado, abrindo-se como trechos, matérias, manchas de cor, enfim, elementos que abrem, processos que inquietam, latências interrogativas que problematizam o visível. Ainda que apareçam como detalhe, acabam desfigurando o todo porque não são identificados como elementos de uma realidade, mas impõem-se como trechos porque são índices não icônicos de “um ato de

pintura”, um “signo despossuído”, sendo assim, “desmorona as coordenadas espaciais” ou “arruína o aspecto” para constituir-se como latência e metamorfose do trabalho artístico no olhar do observador (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 344-345), tais como as recorrências às figuras femininas, partes do corpo (pés, rostos, pele), ciprestes, folhas de árvores, objetos diversos, entre outras citações presentes nas falas das entrevistadas.

O trabalho artístico, nos escritos de Didi-Huberman (2013, p. 320), se abre para outras dimensões da imagem ou da forma artística, não só como signo descritivo, mas enquanto matéria: o “deslumbramento” pelo “evidente, luminoso e perceptível” e, ao mesmo tempo, para o “obscuro, enigmático, difícil de analisar”. O trecho não é um “parâmetro global”, segundo Didi-Huberman (2013, p. 340), é uma espécie de singularidade que se constituiu como “paradigma ou paragrama”, “um acidente” que surpreende pela sua “capacidade de intrusão” – “ele insiste no quadro; mas insiste igualmente por ser um acidente que se repete, que passa de um quadro a outro”.

O trecho, portanto, deveria ser definido como aquela parte da pintura que interrompe ostensivamente, aqui e ali, como uma crise ou um sintoma, a continuidade do sistema representativo do quadro. É o afloramento accidental e soberano de uma jazida, de um veio colorido: ele confere sentido, com violência e equívoco, como a ferida numa pele branca dá sentido – dá surgimento – ao sangue que pulsa embaixo. Ele autoapresenta sua causa material e sua causa accidental, a saber, o gesto mesmo, a pincelada, a intrusão da pintura. Acontecimento demasiado singular para propor uma estabilidade da significação, o trecho pictórico confere sentido como um sintoma, e os sintomas nunca têm infraestrutura transparente, por isso deliram nos corpos, desaparecem aqui para ressurgir ali, onde ninguém os espera, e nesse aspecto constituem tanto um enigma do lugar e do trajeto quanto um enigma da significação. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 341)

Se recuperarmos outros autores, vale ressaltar que Roland Barthes (apud FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 130-131) escreveu, a propósito de suas relações com a fotografia, as noções de “*Studium*” e “*Punctum*”. O *Studium* é um interesse guiado e ordenado mais pelo domínio da consciência que envolve características ligadas aos contextos cultural e técnico da imagem; já o *Punctum* “relaciona-se àquilo que me fere, que me toca” (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 130), tem caráter mais subjetivo, ou seja, um tipo de interesse que se impõe a quem olha a fotografia, especialmente no que diz respeito aos detalhes que podem causar a comoção do fruidor e variam de pessoa para pessoa. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 338)

Se considerarmos as relações de reversibilidade, na perspectiva de que “o homem está investido nas coisas, e as coisas estão investidas nele” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 24), os detalhes e, especialmente os trechos, emergiram nesta

pesquisa como vestígios dessa temporalidade que se abre na experiência de fruição estética na medida em que se caracterizam como elementos que receberam um investimento de comoção advindo do olhar das observadoras, constituindo uma temporalidade na qual as formas artísticas se afastaram do seu olhar, perdendo-as de vista como um tempo para fixarem-se no detalhe, afundarem-se no trecho e serem tomadas pela materialidade.

A materialidade em si do trabalho, o trecho ou o detalhe aparecem nas falas de nossas entrevistadas como indícios da temporalidade na *experiência da fruição estética*, pois transpõem um outro tempo-espço no qual se lançam as observadoras. Além disso, com base nessa perspectiva, podemos falar de um tempo próprio para uma espécie de olhar que coloca a pessoa diante de uma inquietação porque preserva estruturas e se constitui como abertura do próprio tempo.

5.2. O “tempo” como fluxo

“Ninfeia é um instante do mundo. É uma manhã dos olhos.”
Gaston Bachelard (1994) ao comentar as “Ninfeias”, de Monet

Durante as entrevistas também apareceram aparências de uma temporalidade para sentir perder o tempo como ordem cronológica, regularidade ou linearidade. A visualidade desdobra o “agora” em outros tempos que passam a compor um fluxo. Em continuidade ao convite de falar das experiências situadas com produções artísticas, percebemos que compõem o presente da experiência de fruição estética os “estilhaços” ou fragmentos de uma multiplicidade de tempos diante de expressões artísticas.

O olhar caracterizar-se-ia por uma metáfora da ruminação “quase eterna” na qual o objeto artístico é sempre enviado a outro e, assim, sucessivamente de maneira incessante. Considerado e reconsiderado, passando por operações de comparação e vinculação, recriando-se e metamorfoseando-se abre o objeto artístico à perspectiva temporal como fluxo.

O fluxo absoluto se perfila sob seu próprio olhar como “uma consciência” ou como homem ou como sujeito encarnado porque ele é um campo de presença – presença a si, presença a outrem e ao mundo – e porque esta presença o lança no mundo natural e cultural a partir do qual ele se compreende. Não devemos representá-lo como contato absoluto consigo, como uma densidade absoluta sem nenhuma fenda interna, mas ao contrário como um ser que se prossegue no exterior. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 605)

Não se trata de uma soma de significações, mas de operações expressivas da percepção que se ampliam e não se esgotam (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 93 e p. 103), ou seja, incorporam a história da arte e as experiências vividas de cada pessoa à infinitude e ao caráter não definitivo de processos de interpretação de uma produção artística; “conversas infindáveis” que os observadores podem realizar com um trabalho de arte, como também considera Octávio Paz. (2004, p. 60-61)

Merleau-Ponty já havia indicado, em diferentes passagens de seus escritos (MERLEAU-PONTY, 1999, passim), este envio e reenvio, um fazer e desfazer na temporalidade escandida da obra de arte, por meio da perspectiva de um “*campo de presença*” que sustenta um entrelaçamento das evocações e inquietações provocadas pelas escavações silenciosas entre aquele que observa e a obra de arte que lhe retorna o olhar (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37). Este momento é caracterizado como aquele em que o corpo toma posse do tempo em sua relação com o mundo e as coisas como parte de um fluxo, uma estrutura temporal da qual somos participantes e em “que a consciência desdobra ou constitui o tempo”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 555)

A.: (...) Foi o encontro dos corpos e esse encontro da memória com o real, né. A memória de um passado, né... Como da primeira vez que eu tive o encontro com aquele dorso da mulher e quando eu comecei a passear pelo museu, eu comecei a encontrar algumas esculturas que encontrou com o desenho que eu fiz daquela obra. Eu acho que o me causou uma emoção, eu fiquei pensando e, ao mesmo tempo foi uma emoção, foi uma inquietação, porque quando você tem um encontro com o aquilo que você imagina é o real, né. Aquilo que você imagina se torna real. Então, é a palavra, a definição é isso: é o encontro do imaginário e esse imaginário ele se torna real, mesmo não encontrando a obra [risos]. Para mim foi bem forte...⁴¹

B.: Eu não sei. Eu vejo quando eu me encanto, assim, nossa! Eu acho tipo assim... Eu fui em um “Slam”, eu fui. E, assim, é de poesia, na verdade é o “Slam Resistência”. Eles são bem... Na verdade, é um grito mesmo de socorro, para mim foi mais ou menos assim. E são artistas fantásticos que tem uma visão de mundo muito grande que deveriam ser realmente enxergados. Eu achei bem legal, sabe. Eu achei muito bonito. Aquilo para mim foi muito artístico, apesar de que fortes, palavras fortes, sentimentos fortes assim envolvidos ali, mas assim eu fiquei muito feliz em ver que tem pessoas, assim, que lutam pelos seus direitos, pela sua liberdade de expressão, sabe, até pelos direitos, no sentido de que vêm da ancestralidade mesmo, que vem sofrendo vários tipos de preconceitos de muito tempo e, talvez, a pessoa nem sinta agora, mas muitos sentiram, né. E eu achei muito legal, isso. Eu achei muito bonito.

E.: Então, eu sempre fui... Eu acho que muito leiga com a questão da arte, dos nomes dos artistas, de estar, acho, mais próxima a isso. E eu lembro assim de ir, de ver, de achar muito bonito... E de tentar entender e passar um tempo olhando aquela obra. E, assim... Cada obra que eu olhava, era um sentimento diferente e aquilo que traz muitas coisas, assim eu não lembro de nomes, de quem era aquilo.

R.: [...] Mas eu acho que o Klimt tem essa questão de emoção, de amor, mesmo assim, eu tenho atrás de mim uma obra do Paul Klimt⁴² que é “A floresta”, que é fora do circuito de livros que

⁴¹ Durante a entrevista de A. caminhamos pela galeria de exposições permanentes da Pinacoteca do Estado.

⁴² Referindo-se ao pintor austríaco Gustav Klimt (1862-1918).

se coloca. Porque é uma floresta que as árvores saem assim [mostra as direções com as mãos], mas saem assim também. E aí me remete àquele pintor... [...] Alguma coisa que ele trabalha com o realismo... Realismo fantástico, que eu assim, amo. Amo, amo de paixão. Eu trabalhava com as minhas alunas. Porque para mim essa questão da fruição é muito importante. Porque quando você se vê diante de uma obra e você se permite ser tocada por ela. Agora, isso é diferente de fazer a obra. É outra... São questões diferentes. Por que quando você me pergunta, eu falo assim: "Bom, uma coisa é quando eu faço a arte e ela me recompõe. Quando eu vejo, quando eu encontro..."

S.: É... Você vê que engraçado... [...] Você falando agora da questão dos corpos, eu tive vontade de tocar nos corpos e nos órgãos, de sentir... Óbvio que era impeditivo, você não podia tocar, mas a vontade existia, a vontade existiu de sentir aquele corpo, de sentir aquele órgão... É engraçado, né, porque realmente faz um novelo, né. Você não foge, né. Você não consegue fugir. Ao você falar não há como fugir, realmente.

Os relatos das entrevistadas revelam uma composição articulada e mesclada de temporalidades e operações de significação, quando citam movimentos de ida e volta de emoções e inquietações ou entre o “imaginário” e o “real”. Também realizam a transposição de sentimentos e sensações de experiências vividas com objetos artísticos ou outros que lhes possibilitam transitar pelo campo artístico para observar, descrever, compreender e interpretar, oferecendo sentidos para o que veem.

Certo deslumbramento apresentado nas falas também se aproxima deste vórtice, no qual as fruidoras se lançam e são lançadas na/pela vertigem de exercitar o tempo não como sucessão e, sim, como continuidade. E, nessa relação vertiginosa, que ao mesmo tempo obscurece e clareia, vêm à tona tanto experiências vividas de beleza que se aproximam de situações comuns do cotidiano, quanto correlações entre trabalhos artísticos que se evidenciam e se distinguem no retorno às experiências vividas pelas fruidoras.

Aqui, o corpo, muitas vezes entendido como corpo biológico, massa ou fisicalidade, esquecido na sua inteireza, é recuperado como operante e atual; quer: relacionar, falar, tocar, olhar, ou seja, é um entrelaçado de visão e percepção, pensamento e movimento (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16), um veículo de nossa existência entre as coisas do mundo. A dimensão temporal do corpo operante, dessa forma, implica em um posicionamento existencial atual e aberto ao passado e ao futuro.

O passado e o porvir não podem ser simples conceitos que nós formaríamos por abstração a partir de nossas percepções e de nossas recordações, não podem ser simples denominações para designar a série efetiva, dos “fatos psíquicos”. O tempo é pensado por nós antes das partes do tempo. É preciso, portanto, correlativamente, que o próprio sujeito não esteja ali situado, para que ele possa, em intenção, estar presente ao passado assim como ao porvir. Não digamos mais que o tempo é um “dado da consciência”, digamos, mais precisamente, que a consciência desdobra ou constitui o tempo. Pela idealidade do tempo, ela deixa enfim de estar encerrada no presente. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 555)

Assim, podemos falar de “um tempo para sentir perder o tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 255), como uma suspensão que, para Didi-Huberman, não é uma fascinação alienada ou uma alucinação, mas um “olhar trabalhado pelo tempo” que permite ao que lhe aparece (imagem ou forma artística) desdobrar-se para além de sua visibilidade enquanto pensamento e outras constelações de imagens que “se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 149)

A partir das narrativas, podemos afirmar que a experiência de fruição estética parece se constituir em constelações caracterizadas como conjuntos de elementos que se vinculam e articulam ao formar entrelaçamentos na perspectiva do fruidor; uma totalidade simultânea e aberta de “tempos” e experiências vividas por meio da junção de fragmentos de outros tempos, um presente diante da imagem ou forma artística. (CHAUÍ, 2002, p. 90 e p. 191) No contexto desta pesquisa, estas são algumas palavras, expressões e verbos que pareceram se relacionar à perspectiva da temporalidade como fluxo usadas de forma recorrente: “puxar a memória” ou “memória”, “cair a ficha”, “ser tocada”, “novo”, “remeter”, “trazer”, “presenciar”, “encontrar”, “esquecer”, “lembrar”, “recordar”, “recompôr”, entre outros.

Eis por que a história das obras de arte e de pensamento não é uma história empírica de acontecimentos, nem uma história racional-espiritual de desenvolvimento ou progresso linear: é uma história de *adventos*. Por esse motivo, escreve Merleau-Ponty, nem sempre o museu e a biblioteca são benfazejos. Por um lado, criam a impressão de que as obras estão acabadas, existindo apenas para serem contempladas, e que a unidade histórica das artes e a do pensamento se fazem por acumulação e reunião de obras; por outro lado, substituem a história como advento pela hipocrisia da história pomposa, oficial e celebrativa, que é esquecimento e perda da forma nobre da memória. Seria preciso ir ao museu e à biblioteca como ali vão os artistas, os escritores e os pensadores: na alegria e na dor de uma tarefa interminável em que cada começo é promessa de recomeço. (CHAUÍ, 2002, p. 191)

Assim, podemos dizer, com Merleau-Ponty, que a experiência de fruição estética configura este espaço-tempo gerador de narrativas que, por sua vez, instaura este “*campo de presença*”: “um entendimento amplo do presente atual enquanto um presente efetivo, o qual também envolve um passado imediato e um futuro próximo”. (FONSECA, 2012, p. 81) As experiências de cada uma das fruidoras se tornam coparticipantes e se atualizam em um repertório de ações perceptivo-motoras no mundo, acervo que serve ao corpo para projetar-se em novas situações. Assim, o todo é sempre

provisoriamente constituído e desvela o contínuo inacabamento do ser no mundo,⁴³ pois as perspectivas passam uma na outra. (MERLEAU-PONTY, p. 1999, p. 442)

Recolhemos os relatos das entrevistadas em diferentes contextos: ora enunciando livremente suas experiências anteriormente vividas, ora caminhando por espaços expositivos, ora em frente a outro trabalho artístico; porém, os relatos revelam que as experiências vividas com produções artísticas reverberam distintas perspectivas da fruição estética metamorfoseadas em inscrições espaciais, percursos temporais, expressões imagéticas e/ou narrativas que criam sistemas de correspondências, correlações e constelações enquanto formações do olhar.

Com base nos escritos de Didi-Huberman podemos afirmar que olhar uma produção artística estabelece um conflito espaço-temporal, pois temos um “presente emergente e anacrônico”.⁴⁴ Ou seja, um anacronismo como simultaneidade e maleabilidade de tempos que envolvem as imagens ou formas artísticas e nelas operam. Assim, as imagens ou formas artísticas nos colocam diante do tempo que não deixa de se atualizar independentemente do período estético de sua produção. Por meio de relações e contraposições, a experiência de fruição estética também acontece no campo de forças e tensões que constituem a multiplicidade ou heterogeneidade de temporalidades (DIDI-HUBERMAN apud MELLO, 2014), o que coloca Didi-Huberman em diálogo com a perspectiva de campo de presença em Merleau-Ponty.

Se a imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 61)

Ainda com base nas análises de Didi-Huberman sobre o anacronismo, também podemos encontrar similaridades entre seus escritos e os de Giorgio Agamben para quem o contemporâneo não é de figura clara, com âmbitos definidos, mas sim um feixe descontínuo e plural, dissociado e anacrônico que se exerce na tensão com outros tempos. (AGAMBEN, 2009, p. 55-73) O lugar do contemporâneo, para Agamben é,

⁴³ Esta perspectiva de inacabamento do ser do mundo não só aparece nos escritos filosóficos de Merleau-Ponty, mas também é bastante citado na obra educacional e filosófica de Paulo Freire, na qual o autor assume uma consciência do inacabamento como uma abordagem e um modo de ver as pessoas e o mundo. “Aqui chegamos ao ponto de que talvez devêssemos ter partido. O do inacabamento do ser humano. Na verdade, o inacabamento do ser ou sua inconclusão é próprio da experiência vital. Onde há vida, há inacabamento. Mas só entre mulheres e homens o inacabamento se tornou consciente.” (FREIRE, P., 1996, p. 50)

⁴⁴ Em muitos de seus estudos Didi-Huberman dialoga e apoia-se nos trabalhos de Walter Benjamin, especialmente quando coloca em discussão e fundamenta-se na perspectiva de imagem dialética proposta pelo filósofo.

principalmente, o reflexivo, as fricções entre arte e consumo, temporalidades, períodos artísticos, política e cultura.

De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente. (AGAMBEN, 2009, p. 69)

Neste sentido, também podemos falar de certa contemporaneidade de nossas fruidoras quando seus relatos reiteram essas temporalidades emaranhadas no “agora” ou no momento presente de suas percepções. Assim como na citação de Gaston Bachelard (1994), usada como epígrafe deste trecho do estudo (“as ninfeias” vistas como “instante” do mundo” e “manhã dos olhos”), caracterizadas como “adventos” (CHAUÍ, 2002, p. 192), as temporalidades tomadas e retomadas pelo fruidor, aquele que medita a respeito do que vê no trabalho que as expressões artísticas compartilham com ele mostram que têm algo a dizer, a pensar ou a fazer.

O advento é aquilo que, do interior da obra, clama por uma posteridade, pede para ser acolhido, exige uma retomada porque o que foi deixado como herança torna-se doação, o dom para ir além dela. Há advento quando há obra e há obra quando o que foi feito, dito ou pensado dá a fazer, dá a dizer e dá a pensar. O advento é “promessa de acontecimentos”. (CHAUÍ, 2002, p. 192)

Neste sentido, a arte atuaria na experiência do tempo ao desdobrar o “agora” na experiência de fruição estética, o que conserva o caráter de uma *linguagem falante* das imagens ou formas artísticas como um exercício inconcluso, que se realiza e se atualiza em cada fruidor.

5.3. O “tempo” como delírio

As entrevistas também permitiram perceber modos de olhar as expressões artísticas que integram os sentidos e que, nesta ação, fazem parecer completo o que é parcial, recusam as certezas, se lançam ao que tem aparência de desconexo: olhar como delírio.

A.: *E elas estão aparecendo um monte para mim... [risos]
As coisas que eu imaginei, sabe. As formas desse corpo. É muito louco isso, porque eu lembro desse dorso cortado e com quantas formas eu imaginei. E aí, eu passeando aqui, eu tô vendo*

todas estas posições que eu imaginei... Inclusive da mulher que estava no quadro. Não sei se você recorda, quando nós estávamos lá embaixo da posição que eu fiz para você. Ali, olha... Que ela estava assim [faz as poses e ri]. Porque vem esse imaginar antes e aí eu vou me deparando com essas esculturas e fica conversando com aquilo que eu imaginei antes de ver, entendeu.

Lá atrás, que quando tava só a metade do dorso, que eu imaginava ela assim, assim, assim, assado... [risos] Muito louco. [Faz poses e gestos]

B.: [...] Não tem esse artista, o Kobra? Ele não faz o rosto de algumas pessoas? Eu jurava que aquilo fosse tipo assim uma fotografia em vários... [gestos com os dedos como quem pega peças] Que ele monta e que... E, depois, ele usaria tipo assim faria essa grafiteagem por cima, sei lá para dar uns... Não!! É ele! O rosto, ele tá grafitando... Ele grafita o rosto da pessoa. Eu vi o do Silvio Santos. Eu fiquei... [Expressão de surpresa e risos] Eu falei: “Gente, esse cara ele não existe.” O que que é isso? Como é que alguém consegue reproduzir dessa forma o rosto de alguém? Se tu fores analisar, tem até, assim da pele, sabe? As rugas da pele! Eu fiquei simplesmente encantada. Eu disse: “Gente, o que que é isso?”. Eu fiquei horas olhando.⁴⁵

E.: Sim, uma contemplação também, que é um contato direto com aquilo que ela propôs ali. Então, eu acho que é vivenciar aquilo, participar diretamente das atividades ali propostas.⁴⁶

R.: É, eu tenho assim... De me esvair e me sentir recomposta, assim? Eu não lembro. Eu acho que Picasso me pira, né. E tem um outro, o Paul Klimt⁴⁷ que eu gosto, porque ele tem uma representação do beijo que é clássica, mas eu acho fantástico. Então, ele me recompõe, por conta que ele tem uma história na vida do meu casamento. [...] Ser envolvida pela coberta, porque o homem fica assim e a mulher fica embaixo [mostra com gestos a pose que vê na pintura]. E eu acho que eu me sentia um pouco nele. [...]

S.: [...] Parece que pega no seu estômago, vêm assim uma vontade, em mim, rápida de vomitar. Essa sensação foi a mesma sensação que eu tenho quando eu vi um... Agora eu lembro de um quadro de várias escadas... Escadas saindo, escadas entrando, várias escadas assim⁴⁸... É um trabalho bem antigo, eu não lembro agora o artista, é a mesma sensação vai dar na boca do estômago assim... É uma sensação que eu vou vomitar. [...]

As participantes deste estudo constroem referências a partir de sensações corporais e experiências vividas pelo corpo: a imitação de gestos em busca de um trabalho artístico que pretendem rememorar; a busca pela nomeação de um “tipo de contemplação” feita pelo corpo como participante de uma instalação artística; a designação de sensações de prazer e dor ou a própria impressão de “esvair-se” e “se recompor” diante de um trabalho artístico; o efeito da náusea no corpo ou da entrega à sensibilidade tátil ao imergir em um meio ao olhar produções artísticas. Além dessas, outras expressões que mobilizam sensações, especialmente, táteis: “pegar”, “imergir”, “tocar”, entre outras.

O corpo aparece integrado às experiências vividas de fruição estética por meio dos sentidos corporais, realizando um tipo de trânsito ou passagem entre a

⁴⁵ Referindo-se ao grafite do Kobra, localizado na Rua Jaceguai, em São Paulo.

⁴⁶ Referindo-se a exposição **Sónonós**, de Stela Barbieri.

⁴⁷ Referindo-se ao pintor Gustav Klimt.

⁴⁸ Referindo-se ao artista gráfico holandês Maurits Cornelis Escher (1898-1972).

sensorialidade e as significações oferecidas. Há uma integração entre visão e movimento, olhar e pensamento, corpo e mundo, experiências vividas e imaginação.

Se, para Merleau-Ponty, “o corpo, a vida, as paisagens, as escolas, as amantes, os credores, as polícias, as revoluções” constituem o “pão” com o qual a “pintura” faz seu sacramento e se todas as pessoas também “são um pouco” artistas (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 96), então a experiência de fruição estética também se caracteriza como uma criação anônima nascida das práticas, das associações e dos desvios de seus fruidores, na perspectiva de que “todo gesto é comparável a qualquer outro” no que concerne à inauguração de significações. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 103)

Se prendem todos a uma única sintaxe, que cada um deles é um começo (e uma sequência), anuncia uma sequência ou recomeços, na medida em que não está, como o evento, fechado em sua diferença e de uma vez por todas terminado, na medida em que vale mais do que uma mera presença, e nisso é de antemão aliado ou cúmplice de todas as outras tentativas de expressão. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 100-101)

O “gesto” das fruidoras participantes da pesquisa também se configura como “tentativas de expressão” na integração dos sentidos, na transposição entre realidades e ficções, nas passagens entre o corpo e a imaginação que se configuram como temporalidades e espacialidades de microrresistências e microliberdades na experiência de fruição estética.

Tomando como referência as leituras de Merleau-Ponty (2004a, p. 20), podemos entender que o “ver é ter à distância”, o que consiste tanto em um olhar que se abre a outros sentidos por meio da correspondência de qualidades físicas e significações afetivas originárias de experiências vividas; (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 20-23) assim como dá existência completa a uma coisa ou a uma situação que vê apenas parcialmente (CHAUÍ, 2002, p. 181), ou seja, pela parte presume-se o todo. Não se trata de uma evocação, mas de oferecer uma existência ao invisível. Esses aspectos se aproximam do “delírio da visão” para Merleau-Ponty (2004a, p. 20) porque mantêm suas convicções sustentadas pelos dados da visão, ou seja, uma penetração de todo o corpo como experiências vividas em um sentido (a visão), por isso, um delírio.

A pintura não evoca nada, e especialmente não evoca o tátil. Ela faz algo completamente distinto, quase o inverso: dá existência visível ao que a visão profana crê invisível, faz que não tenhamos necessidade de “sentido muscular” para ter a voluminosidade do mundo. Essa visão devoradora, para além dos “dados visuais”, dá acesso a uma textura do Ser da qual as mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, textura que o olho habita como o homem sua casa. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 20)

As reflexões de Didi-Huberman, por seu turno, nos permitem refletir sobre este olhar que é também “um tempo para se perder a si mesmo”, pois nada sacrifica “às falsas certezas do presente”, nem “às duvidosas nostalgias do passado”. Nem nega um “chamado” ou a “tautologia do visível”, nem imola “um sonho substantivado” ou “à crença que encontra seu recurso na invisível transcendência” porque o ver se constitui como uma operação inquieta e agitada que se dá no “entre”, no “entremeio” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 255, p. 192 e p. 77, respectivamente). Para o historiador de arte (2010, p. 116), o ver relaciona-se à ausência: apesar de estar aí, o que o compõe vem de longe, com isso devolve o olhar para o fruidor e para os conteúdos que este mobiliza.

Merleau-Ponty também nos fala da perda e da ausência que formam o forro de invisibilidade e constituem a visão. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 43) Assim, podemos falar que o fruidor não detém completamente um trabalho artístico ou, ainda, que este não tem uma interpretação única, mas passa por transformações ou metamorfoses que constituem o seu olhar.

Nas leituras das entrevistas, percebemos que o olhar como delírio pressupõe virtualmente o tátil e outras características físicas. Neste sentido, promove a aproximação e a identidade da visão com o que é visto. Porém, do mesmo modo, desconfigura e deforma o próprio visual pela confusão com outras experiências sensíveis. As metáforas do tátil ou da tatilidade foram recorrentes no que concerne ao exercício da visão e nas experiências de fruição estética das participantes da pesquisa, principalmente, pela reiteração de impressões corporais desveladas por palavras e verbos como “pegar”, “tocar” ou, ainda, pela percepção de consistências ou saliências (“meleca”, “forte”, “relevo”, “textura”) como qualidades do visível.

Os objetos visuais, os objetos investidos de um valor de figurabilidade, desenvolvem toda a sua eficácia em lançar pontes múltiplas entre ordens de realidades, no entanto, positivamente heterogêneas. Eles são operadores luxuriantes de deslocamentos e de condensações, organismos que produzem tanto saber quanto não-saber. Seu funcionamento é polidirecional, sua eficácia poliforma. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 46)

Além disso, identificamos camadas associativas constituídas a partir de elementos imaginários nas narrativas. Essas interpretações das realidades vivenciadas criam versões, alegorias e fantasias em similaridade com a estrutura ficcional ou mítica. Neste sentido, os relatos não se caracterizam como “discursos da verdade”, mas se colocam diante da incerteza dos fatos.

Algumas experiências situadas de fruição estética relatadas pelas entrevistadas são praticamente descritas em uma estrutura mítica, pois recuperam personagens (a mulher de branco, Matinta Pereira, a primeira professora, figuras idealizadas, o artista virtuoso) ou acontecimentos quase fantásticos (o encontro da imaginação com o real, visões idealizadas), convertendo-se em imagens que atravessam a temporalidade. Essas estruturas se articulam ao delírio porque usam a evidência material para indicar outros tempos-espacos ou realidades.

Para Lévi-Strauss (2004, p. 24 e p. 35), “os mitos são in-termináveis” e “máquinas de suprimir o tempo” porque superam o tempo histórico e uma estrutura permanente, atualizando-se nas suas próprias formas de contar e ouvir. Desse modo, o aparecimento da estrutura mítica nos relatos das fruidoras desvela essa temporalidade expandida latente na experiência de fruição estética que se esvai na oralidade; e, ao mesmo tempo, preserva sempre sua abertura e inquietação.

Nesta perspectiva, podemos acrescentar que o artista Joseph Beuys também aponta para a força da estrutura mítica quando faz a fundação de sua poética, praticamente, a partir de uma espécie de mito de criação: seu resgate e a cura de seu corpo ferido, quando piloto na Crimeia, em 1944, por uma tribo tártara que manteve seu corpo envolvido por feltro e gordura animal, materiais que tiveram centralidade nas suas produções – narrativa que também serve, até os dias atuais, para a abertura de diálogos sem o compromisso com uma “verdade” que se constrói como única ou absoluta. (ROSENTHAL, 2011; REIS; SANTOS; FRIQUES, 2013)

A partir dos relatos e da articulação entre autores, encaminhamos a descrição e a apresentação dessa perspectiva das temporalidades do olhar como delírio na experiência de fruição estética que se afasta de uma estrutura linear ou racionalizada, para se constituir por sua permeabilidade e parcialidade. Com isso, podemos ponderar que a experiência com arte se assenta na possibilidade de constituição de uma “racionalidade alargada” como forma de compreensão do que “em nós e nos outros precede e excede a razão” (CHAUI, 2002, p. 7 e p. 197), e que pode retirar o fruidor da posição de um observador absoluto para estar entre as coisas sem pertencer ou estar nelas. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 21)

Os aspectos da temporalidade nos permitem perceber aparências das repercussões e rumores que podem se manifestar na arte e na cultura por meio de significações inéditas e desconhecidas, rearranjadas em novas relações, constituindo a *linguagem falante* no próprio acontecimento. Essa perspectiva também retira o fruidor

de um lugar de reprodução de representações, mas reitera a possibilidade das experiências vividas se apropriarem das significações disponíveis para impulsionar a pregnância e a fecundidade de permutas ou correspondências com os outros, os objetos e o mundo. Com essa perspectiva de abertura que se instala no âmago da percepção e da visibilidade, abordaremos no próximo capítulo o desejo como vontade imanente e potência perceptiva do ser em direção ao mundo como algo inacabado e inesgotável, ou seja, enquanto outra aparência que permite nos aproximarmos da experiência de fruição estética e da condição da arte em suscitar impensados.

CAPÍTULO 6. As nuances do desejo na fruição estética e a obra de arte como enigma

Ao ler e ponderar a respeito das correlações e dissociações entre as afirmações das entrevistadas, fizemos reflexões tendo em vista nos aproximarmos da estrutura essencial do fenômeno interrogado como *experiência de fruição estética* e da *condição da arte de suscitar impensados*. Assim, buscamos algumas identificar afinidades entre unidades de significado, pelas quais os relatos poderiam ser interpretados por meio de convergências e divergências, sem, contudo, fazer generalizações ou alcançar uma verdade absoluta. A partir dessas movimentações, percebemos que:

- a) as expressões artísticas configuram-se como registros não completamente capturados, o que gerava nas fruidoras uma espécie de movimentos ou jogos dialéticos entre o saber e não saber, principalmente;
- b) ao expressarem suas experiências vividas com trabalhos artísticos, as entrevistadas desvelavam um tipo de abertura que as colocava diante de uma rasgadura que, por seu lado, encerrava as certezas;
- c) as narrativas também revelavam aspectos de circuitos reflexionantes entre corpo-mundo-outro.

A partir desses indícios, buscamos referências que pudessem oferecer encaminhamentos para essa pluralidade de respostas e que revelassem diferentes comoções provocadas pelas imagens ou formas artísticas que nos pareciam emergir das falas das entrevistadas. Assim, no decorrer da pesquisa, nos deparamos com as expressões do desejo e suas formações.

Podemos reconhecer uma imagem, desconhecer uma imagem (ou desconhecer-nos perante ela), podemos ser seduzidos ou repelidos por uma imagem, chocados, inquietados, abraçados, consumidos por uma imagem. Como tudo em nós, o olhar pressupõe o caráter polimórfico do nosso desejo, se encontra inevitavelmente submetido às suas variações, aos seus investimentos e disposições. Isso quer dizer que quando nos encontramos perante uma imagem sempre está em jogo, antes inclusive de que a imagem comece a fazer sentido, uma forma de ver, de sentir, de ser afetados (e também uma forma de olhar, de reagir, de responder ao que nos afeta). Conhecer, descrever, criticar, julgar, experimentar, fruir, se distrair, estudar, manipular, repetir, colar, copiar, destruir, consagrar, adorar, contemplar, compreender, dialogar, são apenas algumas das muitas formas de colocar em jogo o desejo em relação a uma imagem. (PELLEJERO, 2013, p. 314)

No saber popular, o desejo é entendido como algo próximo à necessidade, um apetite ou um tipo de cobiça. Para a filosofia, a psicologia e a psicanálise as significações do desejo articulam outras noções, tais como: força, movimento ou busca que situa e atualiza o sujeito no mundo.

Para a psicanálise, especialmente de linha francesa, o termo *désir* (movimento de cobiça, em francês) ou *wunsch* (aspiração, voto formulado, em alemão) designam um campo de existência e de constituição do sujeito humano sexuado, em oposição às abordagens teóricas do humano limitadas ao biológico, aos comportamentos ou aos sistemas de relações. A obra de Lacan estabelece uma distinção entre demanda, desejo e necessidade; o desejo, então, de acordo com o psicanalista francês, se constitui por uma espécie de latência que será sempre falta a se realizar parcialmente: o desejo se articula, para Lacan, antes de tudo, em sua relação intrínseca com o biológico pelo viés das necessidades e tem, em sua linguagem, o apelo dirigido a um outro enquanto uma demanda de amor. (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 146-147; ver também LAPLANCHE, PONTALIS, 2001, p. 113-114)

O desejo também pode ser entendido como força produtiva e criativa em uma dimensão política-revolucionária pela articulação entre Freud e Marx: uma forma de produção ilimitada e que se vincula aos contextos histórico-sociais dos sujeitos que buscam esses encontros. Deleuze e Guattari também escreveram sobre o desejo como uma concepção fundada no poder criativo do caos, por meio de estudos da psicanálise, da filosofia, de diferentes linguagens artísticas e das ciências, como matemática e física. (MASCARENHAS et al., 2012)

A partir dos relatos das entrevistadas e de outras leituras realizadas sobre as expressões do desejo na psicanálise e na psicologia, buscamos aproximações desses diversos entendimentos do desejo com a fenomenologia de Merleau-Ponty. Compreendido como uma abertura, situada e indissociável do percebido, o desejo guarda semelhança com a estrutura temporal de uma passagem, um mover do corpo, um entrelaçamento ou imbricamento do interior no exterior e vice-versa, enquanto estrutura ontológica. Merleau-Ponty colocou em pauta a percepção como um modo de desejo, enquanto um impulso originário e transformador vinculado à abertura do ser às espessuras do outro e do mundo. (CAMARGO, 2016; OLIVEIRA, 2012)

Os corpos são testemunhas de um mesmo mundo. O desejo, que nos desvenda agora como personagens – do desejo alheio – e personificadores – de nosso desejo em outrem –, é a experiência de flutuar com um outro na

superfície de um mesmo Ser, “fazendo nosso dentro ser fora e nosso fora ser dentro”. (CHAUI, 2002, p. 144)

Os escritos de Merleau-Ponty (2000, p. 443) ponderam sobre a visão como contato à distância do senciente-sensível com o mundo como algo além de uma extensão entre o eu e o mundo através do corpo como operador de “sistemas de equivalências” e de “proximidades vertiginosas” entre um interior e um exterior. Em diálogo, principalmente, com a psicanálise, Merleau-Ponty (2000, p. 361 e p. 443) nos fala de uma abertura desejante e que a relação perceptiva seria da ordem do desejo porque se dá em circuito e em tensão com os outros, os objetos e o mundo, mais como um desequilíbrio instituinte e menos como falta originária,⁴⁹

[...] a estrutura estesiológica do corpo humano é, portanto, uma estrutura libidinal, a percepção um modo de desejo, uma relação de ser e não de conhecimento. Paralelamente ao estudo do corpo estesiológico, seria necessário um estudo do corpo libidinal e mostrar que existe um enraizamento *natural* do para outrem. [...] (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 340)

Com essas considerações, podemos compreender a experiência de fruição estética como este “entremundo” no qual o sujeito e objeto participam, uma “carne”⁵⁰ composta por ambos como “elemento” de ausência e presença, constituída como entrecruzamento ou quiasma entre a imagem ou a forma artística e o fruidor, um encontro no qual a reversibilidade em um e outro não se fecha.

Um pleno poroso, habitado por um oco pelo qual um positivo contém nele mesmo o negativo que aspira por ser, uma falta no próprio Ser, fissura que se preenche ao cavar-se e que se cava ao preencher-se. Não é, pois, uma presença plena, mas presença habitada por uma ausência que não cessa de aspirar pelo preenchimento e que, a cada plenitude remete a um vazio sem o qual não poderia vir a ser. A Carne do Mundo é o quiasma ou o entrecruzamento do visível e do invisível, do dizível e do indizível, do pensável e do impensável, cuja diferenciação, comunicação e reversibilidade se fazem por si mesmas como estofado do mundo. (CHAUI, 2002, p. 156)

Não falamos de uma relação à distância ou de dominação, “mas de uma relação menos clara, uma proximidade vertiginosa que nos impede de nos apreendermos como um espírito puro separado das coisas, ou de definir as coisas como puros objetos sem nenhum atributo humano.” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p.27) Assim, podemos refletir que, diante de uma imagem ou forma artística, o fruidor pode colocar-se como um outro

⁴⁹ Este parágrafo foi escrito a partir das aulas ministradas pelo professor João Augusto Frayze-Pereira na disciplina Psicanálise e Crítica de Arte, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte entre 7 de agosto de 2015 e 19 de novembro de 2015.

⁵⁰ “Merleau-Ponty chamou de Carne, que, por sua vez, surge da noção merleau-pontiana de *la Chair*. Carne é a polpa do mundo, equivalente ao termo “elemento” (terra, ar, água, fogo) da filosofia antiga e onde se entrelaçam os opostos. Carne é uma espécie de interioridade sensível.”. (ALVES, 2010, p. 141)

“instituinte” de projeções mútuas no qual os objetos se configuram como “catalisadores do desejo”, como já reconheciam os surrealistas, conforme anotou Merleau-Ponty (2004b, p. 27)

Há uma experiência da coisa visível como preexistindo à minha visão, mas não é fusão, coincidência: já que meus olhos que veem e tocam o visível, o tangível, pelo interior, já que nossa carne atapeta e até mesmo envolve todas as coisas visíveis e tangíveis por que está envolvida, o mundo e eu somos um no outro, e do *percepere ao percipi* não há anterioridade, mas simultaneidade ou mesmo atraso. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 121)

Merleau-Ponty nos dá indicações, portanto, de um entrelaçamento entre o mundo e o corpo constituídos da mesma carne, do mesmo tecido (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 17), espessura constituinte entre o vidente e o visível, ou seja, o corpo, os sentidos, as coisas e o mundo são constituídos por uma camada geral do sensível da qual são participantes e comunicantes (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 132) e por meio da qual a experiência sensível se dá por reversibilidade porque a carne das coisas é também do nosso corpo. (CHAUÍ, 2002, p. 143) As ponderações do filósofo, formuladas por meio do elemento “carne”, se apresentam como a noção última da obra merleau-pontiana e “sem equivalência” em nenhuma outra obra filosófica. (CÂMARA, 2005, p. 149-149)

É que a espessura da carne entre o vidente e a coisa é constitutiva de sua visibilidade para ela, como de sua corporeidade para ele; não é um obstáculo entre ambos, mas o meio de se comunicarem. Pelo mesmo motivo, estou no âmago do visível e dele me afasto: é que ele é espesso, e, por isso, naturalmente, destinado a ser visto por um corpo. [...] Eu, que vejo, também possuo minha profundidade, apoiado neste mesmo visível que vejo e, bem o sei, se fecha atrás de mim. Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 132)

Ao analisarmos as relações entre as narrativas das entrevistadas e a bibliografia estudada, consideramos que nuances do desejo poderiam constituir possíveis interpretações dos fenômenos interrogados que laboram no ser como circuitos de interações com o mundo.

6.1. O “desejo” como aproximação de jogos dialéticos

Nos relatos coletados apareceram a mobilização de inquietações provocadas pelas produções artísticas que permitem lidar com um tipo de “não saber” a ser capturado sobre as intenções do trabalho artístico, as intenções do artista ou, ainda,

sobre a história da arte, por exemplo. Estar diante de uma imagem ou forma artística reitera, para as entrevistadas, um tipo de registro específico que elas não conseguem captar completamente e a necessidade de confrontar-se com este “não saber”; ou, ainda, um encontro com a possibilidade da dúvida ou da incerteza, caracterizado quase como um enigma que caberia ao fruidor desvendar.

*A.: Para mim muda o sentido, né. É o que nós estávamos conversando: é a obra que te cutuca e que faz você percorrer o percurso da artista e entender o porquê aquilo está ali. Porque se você tem um olhar de primeiro traz alguma coisa. “É assim, pô, tá bom... É o ferro, beleza.”
Aí eu vou sentar e, depois, você vai percorrendo, andando, andando e você quer entender o porquê que tá aquilo. É entender mesmo este conceito e que traz significado, mas não é um significado comum, né. Isso que é o mais importante: é o significado como o que cada um vai ter o seu.*

B.: [...] O que essa pessoa pensou no momento que estava fazendo isso? Eu tenho muito isso assim de: “Nossa!”. Como chegou aqui? Que legal isso, que criativo! Então, eu acho que faz muito a gente pensar e ver, entendeu. A partir de que momento eu cheguei aqui, eu encontrei...

E.: Então, hoje em dia, eu vejo que é uma arte. Então, quem criou tem um propósito, um objetivo para aquilo, né, quer trazer, quer mostrar algo. Então, não foi simplesmente: “Aí... Vou deixar isso aqui, né...”. Construiu de qualquer jeito, eu acho que teve um planejamento pra ficar daquela forma e para trazer alguma coisa com aquilo.

R.: [...] Mas você tem o belo da natureza, o belo do encontro, da amizade, você tem, né, das pessoas... Mas para mim, não são arte. Ou é? A arte de amar é uma arte? Não sei, né. A arte de amar. Será que, então, tudo é arte?

S.: Beleza para mim? Olha, Andrea, beleza para mim é aquilo que é efêmero, porém ela é essencial. A gente não vive só da concretude, a gente precisa do que não é útil para vi-ver [fala pausadamente]. Para mim isso é a beleza, ela não é permanente, mas ela é necessária.

As falas das entrevistadas parecem desvelar registros da ordem do que não pode ser somente capturado pela percepção, porém, são atribuídos como intrínsecos à produção artística, aqui caracterizados pelos relatos como “percurso do artista”, “o que o artista pensou”, o “propósito de quem criou”, a suposição de um planejamento da forma, uma intencionalidade na produção ou mesmo uma “inutilidade necessária”. A experiência de fruição estética conservaria o reconhecimento de uma latência das expressões artísticas como instigantes e como formas ou imagens fora do habitual.

Algumas falas ao longo das narrativas, aparentam conservar a perspectiva de uma expressão artística e manter o vigor de um não pensado que, por reverberação, também pode alcançar o fruidor, pois “cutuca”, “faz pensar”, desperta perguntas e revigora uma atitude de inquirir.

As participantes da pesquisa, de certo modo, orbitam por um “insondável” de cada trabalho artístico como essência que também representa a possibilidade de cada uma construir significados próprios. Por outro lado, as seduções de explicações da história da arte também rondam as entrevistas, principalmente, quando as entrevistadas

se colocam em situação de exclusão e se referem a um saber intelectualizado como uma informação que elas não alcançam ou não possuem, o que faz com que elas se caracterizem, de forma recorrente, como “leigas”, “não entendedoras” ou que coloquem suas interpretações em constante dúvida diante de supostas verdades da história da arte.

O “não saber” é uma expressão recorrente enunciada nas entrevistas que pode ser decomposta em vários aspectos: não saber desenhar, não dominar uma técnica, desconhecer informações, acreditar que um suposto “sentir” vincula-se a algum tipo de conhecimento específico, duvidar da própria autenticidade de seu caminho de interpretação. As entrevistas apresentam uma recorrência à escultura e à pintura como as tipologias mais citadas e reconhecidas como “artísticas”, bem menos do que outros meios, técnicas ou suportes do campo das artes.

A pintura ou a escultura aparecem como uma espécie de permanência, ainda que se alternem os períodos históricos da arte citados por elas. Ambas são indicadas como técnicas direta ou indiretamente, como podemos verificar pela citação do nome de artistas ou, ainda, ao mencionarem diretamente títulos de algumas obras. De certa maneira, as imagens também preponderam como formas artísticas (pintura, fotografia). O reconhecimento do grafite como arte urbana nos pareceu uma reverberação da própria pintura figurativa pelas entrevistas. Outros usos de meios, técnicas, suportes ou materiais que emergem na arte, principalmente, após 1960, também são mencionados com uma recorrência menor, tais como múltiplos outros tipos de intervenções urbanas ou instalações. Em certa medida, as habilidades manuais acabam sendo reconfirmadas como comprobatórias de credenciais artísticas ou a sua percepção como certa garantia de um prazer estético.

Entendemos que os saberes e não saberes das entrevistadas colocam em pauta a própria capacidade reflexiva sobre a experiência de fruição estética, pois podem estabelecer, nas operações do olhar, um dialetizar, ou seja, a aglutinação e a articulação entre perspectivas que se confrontam sempre com outras no sentido de sínteses sempre emergentes e transitórias. (MERLEAU-PONTY, 1999) Também podemos assinalar, com Frayze-Pereira (2010, p. 191 e p. 222), esta “espécie de princípio encarnado” entre matéria e representação, entre indivíduo espaço-temporal e a ideia, no qual cada uma encontra também parcelas ou partes que são próprias, uma “visão que está encarnada no mundo”: “este avesso ou esse outro lado de nós mesmos que jamais vemos, mas que nos faz ver: ela é esse *não lugar* do qual surgem todos os lugares.” (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 238)

Paulo Freire (1992, p. 98, p. 102, p. 105 e p. 188) reafirma a importância de um saber dialético “em torno do saber da ignorância” na perspectiva de uma implicação com o mundo vivido e enquanto uma forma de interrogação “em torno de como fazer concreto o inédito viável”, ou seja, o não saber como condição para a emergência de não pensados.

A leitura de Didi-Huberman (2010, p. 37) nos fala dessa relação dialética com o visível; o que vemos também nos devolve o olhar. Enquanto operação do sujeito, o olhar é sempre inquietação e abertura que desvela em nós uma cisão, um espaçamento, um vazio. Isso porque a percepção da obra de arte configura-se como um espaço-tempo que pode ser entendido como um “entre”, uma distância própria ao ato de olhar de um lado e, de outro, a obra que retorna o olhar para o observador.

Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate) a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. [...] É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77)

A partir dos relatos das entrevistadas e suas experiências situadas com produções artísticas podemos reconhecer que esses se configuram como registros não completamente capturados, gerando uma espécie de movimento ou de jogo dialético do desejo. Esse jogo não se dá como uma cisão entre o fruidor e o que ele olha, mas estabelece uma comunicação entre um e outro, uma ponte entre pares e construída aos pares que, algumas vezes, aparecem como dissonantes e, outras, complementares entre si. Um canal de diálogo entre um dentro no fora e um fora no dentro, como nos faz pensar Merleau-Ponty. Outras movimentações também podem ser percebidas nas entrevistas entre distância-proximidade, memória-esquecimento, fugidio-perene, fala-silêncio, deslumbramento-repulsão.

Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um diante-dentro: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne. Isso quer dizer exatamente – e de uma maneira que não é apenas alegórica – que a imagem é estruturada como um limiar. Um quadro de porta aberta, por exemplo. Uma trama singular de espaço aberto e fechado ao mesmo tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 243)

A *dialética* para Didi-Huberman não trata de “resolver as contradições” ou “entregar o mundo visível aos meios de uma retórica”. Porém, “faz jogar” as contradições, expõe ou dramatiza dimensões do verbal atuantes que abrem ou inquietam o que vemos: um “movente” incessantemente transformado pelo olhar que atravessa, inquieta e “tremula” a imagem artística; sendo “fluxo e refluxo”, “diástole e sístole”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77, p. 117 e p. 193, respectivamente) Trata-se de uma dialética, para o autor, pois “procede como um momento de despertar” que sobrepõe tempos (passado, presente e futuro); ultrapassa a oposição entre visível e legível; coloca em jogo ficção e realidade.

Não se trata de estabelecer em estética a duvidosa generalidade do irrepresentável. Não se trata de invocar uma poética da irrazão, do pulsional, ou uma ética da muda contemplação, ou ainda uma apologia da ignorância diante da imagem. Trata-se apenas de lançar um olhar sobre o paradoxo, sobre a espécie de douda ignorância a que as imagens nos compelem. [...] Portanto que não se trata de modo algum de escolher um pedaço, de fatiar – saber ou ver: isso é um simples ou de exclusão, não de alienação –, mas de saber permanecer no dilema, entre saber e ver, entre saber alguma coisa e não ver outra coisa em todo caso, mas ver alguma coisa em todo caso e não saber alguma outra coisa... Em nenhum dos casos se trata de substituir a tirania de uma tese pela de uma antítese. Trata-se apenas de dialetizar: pensar a tese com a antítese, a arquitetura com suas falhas, a regra com sua transgressão, o discurso com seu lapso, a função com sua disfunção (mais além de Cassirer, portanto), ou o tecido com sua rasgadura... (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 189-190)

As imagens ou formas artísticas podem funcionar mais como ferramentas e menos como representação, mais como um trabalho da memória e não como conteúdos repetidos. Um labor entre recordar e esquecer que encontra e seleciona, recupera elementos, coloca em discussão e faz recombinações entre artistas, entre imagens ou formas ou entre situações como nos parecem as sobreposições que percebemos nos relatos.

De início, parece que, quanto mais olhamos, menos certeza podemos ter quanto àquilo que, afinal, permite que as obras sejam qualificadas como “arte”, pelo menos de um ponto de vista tradicional. Por um lado, não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecível como material da arte: a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas. Hoje existem poucas técnicas e métodos de trabalho, se é que existem, que podem garantir ao objeto acabado a sua aceitação como arte. (ARCHER, 2001, p. IX)

No bojo das experiências estéticas das fruidoras revividas durante as entrevistas, identificamos como elemento adjacente às falas das nossas entrevistas um “anonimato” dos artistas, especialmente, se atuais. Assim como, entrelaçados aos jogos dialéticos, as

falas aparentam refletir certa desorientação do fruidor ao lidar com aparências inquietantes, refletida pela tensão de combinações e contraposições que atravessam suas formações, tornando-as heterogêneas. Esse espanto ou perplexidade também pôde suscitar nas fruidoras deslocamentos e outras formas de lidar com as expressões artísticas, caracterizando-se como fragmentos que se apresentam para as fruidoras como “enigmas ocultos no mais profundo” e, com isso, alcançam a possibilidade de revelarem-se como “lampejos intermitentes” ou “imagens-vaga-lume”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 133)

Algumas questões parecem se colocar para elas mais pelo fim das certezas, do ponto de vista de algumas tradições na arte, e bem menos por um contato com produções artísticas mais atuais, o que lhes coloca questões sobre o que caracteriza ou configura, implícita ou diretamente, o campo artístico. Nos escritos de Merleau-Ponty (2004a, p. 16), o olhar constitui-se como uma forma de pensamento que está imbricado com aquilo que vê, porque também está imerso no visível:

Só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciante ao sentido – um si que é tomado portanto entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro... (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 17)

Os diversos e múltiplos jogos dialéticos que emergem das situações entre fruidor e produções artísticas podem ser compreendidos como estratégias na experiência de fruição enquanto práticas da interpretação, já que podemos pensar que o ver é “comovido” pelo impacto do mundo. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 20)

Vale salientar, ainda, outro jogo dialético que pode ser extraído das falas, direta ou indiretamente, que se refere ao sentido de utilidade-inutilidade, necessidade-desnecessidade, como um limbo no qual as expressões artísticas sobrevivem; ora tratadas como essenciais ou fundamentais, ora desvinculadas de uma funcionalidade ou de uma ideia de produtividade, o que também coloca em pauta questões sobre a própria função da arte para as fruidoras. Entendemos que a ação de duvidar de uma suposta utilidade das expressões artísticas é também uma maneira de formular uma questão, de inquirir. A esta maneira de olhar está adjacente um modo de uso da arte pelo fruidor: sua possibilidade transformadora na perspectiva de que exige deslocamentos das pessoas a partir de um lugar inicial e cria condições de perplexidade para o que se coloca como um enigma.

6.2. O desejo como abertura

Durante as entrevistas, em diferentes momentos, pudemos perceber um reconhecimento pelas entrevistadas de certa falta diante de palavras explicativas, ou ainda, de narrativas que integrassem as imagens ou formas artísticas citadas a partir da história da arte. Por outro lado, também é possível considerar, a partir das falas, que as contradições e dissensos são compreendidos como cerne da experiência de fruição estética. Essas perspectivas parecem também se combinar no sentido de que, se as “palavras mágicas” da história da arte não podem ser mais indiscriminadamente usadas enquanto modelos esquemáticos, isso coloca as fruidoras, diante das imagens, menos como figurações definidas e mais como enigmas. Ou seja, as heranças da história da arte, desde Vasari,⁵¹ colocam-se em xeque diante da angústia ou dissenso, pois, as fruidoras não olham para as imagens ou formas artísticas como “velhas conhecidas”, mas como algo que age ou se mantém como enigmáticas para elas.

Os relatos das entrevistadas também permitiram nos aproximar da experiência de fruição estética como este fluxo incessante de sentidos e de alternância de significações; o que sinaliza aberturas que se anunciam como território do desejo em suas falas e aqui são abordadas como fissões ou rasgaduras nas quais encontramos uma renúncia às explicações precisas da história da arte; o que indica o fim das certezas e aberturas para outras lógicas.

A.: O seu sentido... Porque mesmo o artista, e é isso que é bacana, e traz isso também para a Tarsila, para o Almeida Júnior e para os livros da escola, que eu via na escola. O artista tem o seu conceito, que é um conceito que você entende. Mas cada um vai tocar de forma diferente dentro desse conceito e é isso que eu acho que pecava muito antigamente: fechava na caixinha - “Olha é isso”. Pelo menos a minha experiência foi assim, tirando a professora maluca [risos]. E era essa experiência que tinha, então: “É essa Arte...” e “Essa Arte é para...” Fecho. Mas o que essa arte me causa? Essa pergunta não era feita, pelo menos na minha época, particularmente não era feita quando a professora trazia um quadro da Tarsila do Amaral. Ela não perguntava: “O que esta arte te causa?”. Ela perguntava sobre o risco, o desenho e o que a arte quer dizer na nossa história. [...]. Mas isso também eu não critico... Que traz esse sentido diferente, coloca você dentro de um contexto... Esse ferro que é o pegar, levar, trazer, rodar, sentar, ver, mexer e que traz aquela coisa do ferro, esse pesado que vem leve, que vem pesado...

B.: As pessoas estão muito acostumadas: “Ah, é arte?” Então, está em um museu. Então, está em um espaço cultural... Então, tá assim, sendo exposto. Eu acho que tem muito ainda essa visão assim... Eu acredito. E, às vezes, as pessoas estão... Não enxergam. Elas estão ali, não querem ser incomodadas. Querem estar ali no seu mundinho, né. Então, assim...

E.: Eu acho que uma estranheza, acho que de ficar pensando mesmo assim, né: O que ele queria mostrar com aquilo? Com aquele emaranho de fios, né? Eu acho que é isso... Mas, assim, eu acho que tenho que resgatar muitas memórias [risos]. Eu tenho muitas memórias perdidas...

⁵¹ Giorgio Vasari (1511-1574) foi um pintor e arquiteto italiano conhecido pela publicação das biografias de artistas que deram início à tradição de vincular vida e obra de artistas.

R.: Porque o belo tem a ver com coisa que te agrada, que te deixa bem, te: “Ah!” [expressão surpresa], sabe? Essa coisa do: “Ahhh!”, o que o Paulo Freire fala da boniteza do homem. [...] Aí você pensa em uma música. O que é uma música bela? Eu amo Vivaldi, amo, amo. [...] E funk, não é belo ou é belo? Para os meninos do meu bairro é belíssimo. Eles adoram aquele movimento. As meninas rebolando até o chão, porque a preocupação deles é o sexo, né. Então, o belo é isso: é particular e que faz bem para o sujeito, pronto.

S.: Lembro que essa exposição dos corpos humanos me suscitou várias questões sobre a arte: A arte tem limites? Até que ponto ela pode ir? Utilizar corpos humanos é arte? E o respeito ao humano?

As entrevistadas parecem criar lugares no interior da experiência de fruição estética quando reconhecem um “sentido próprio” para cada pessoa (“O que essa arte me causa?”) e o “belo de cada um” (Vivaldi ou o funk) ao questionarem o que é Arte ou arte (a lógica dos museus e instituições culturais como espaços de legitimação, a respeito dos limites da arte) ou, ainda, afirmarem certa “estranheza” diante do visto.

Entretanto, também é possível encontrar nas falas das entrevistadas a indicação de certo “saber” que domestica imagens ou formas artísticas integrando-as “ao esquema convencional do domínio do visível” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 39), reduzindo a pluralidade de imagens ao que já está identificado e conhecido. Estas nos parecem vinculadas, principalmente, às referências que se relacionam a certa exaltação da figura de genialidade do artista ou fazeres relacionados à suntuosidade da “Arte” consagrada, em detrimento de um fazer ou “arte” comum.

As “palavras mágicas da história da arte” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 94-95, p. 97, p. 100) ainda aparecem ou estão subjacentes a muitas falas: o Renascimento como referência quase absoluta da história da arte, como período histórico conhecido e reconhecido por seus artistas e produções; a perspectiva da arte como imitação da realidade ou a representação pura das ideias; e o desenho como maior força da arte. Estas relações nos pareceram vinculadas às palavras já instituídas, assim como certa crença em uma promessa da experiência de fruição estética enquanto acesso à uma beleza e um tipo de contemplação que permite às fruidoras ausentarem-se de seu cotidiano diante de uma expressão artística, porém, habitando um terreno por elas já conhecido.

Também podemos falar que o Modernismo e, especialmente, o Modernismo brasileiro também aparecem como certo “cânone” na fala das entrevistadas. De certo modo, nos parece que os períodos artísticos indicados pelas fruidoras ainda têm uma potência que está em atuação, enquanto descontinuidade: figuras móveis ou plurais que colocam o contemporâneo em tensão. Isso porque não nos pareceu perceptível, para as fruidoras, diferenças claras e específicas entre as obras modernas e as produções

contemporâneas, por exemplo. Nas referências ao contemporâneo, percebemos o anonimato dos artistas, geralmente tratados dentro de movimentos mais amplos (grafite, lambe-lambe) ou, ainda, de modo mais genérico ou associados às vanguardas modernistas. Por outro ponto de vista, as referências ao contemporâneo também dão lugar à reflexão cultural e política, muitas vezes, no bojo dessas outras referências: a interpelação se reitera, se repete e reverbera, mais do que a própria imagem ou forma artística. Ainda que essas experiências de fruição com expressões artísticas das entrevistadas sejam atravessadas pela “linguagem falada”, elas também parecem reconhecer que certas produções artísticas resistem e deslocam o olhar das fruidoras para outros circuitos.

Também percebemos, por meio das falas das fruidoras, um abandono da explicação única sobre as expressões artísticas como uma maneira de abrirem-se para outras lógicas que não só as próprias, além de reconhecer as relações entre elas: “sentido diferente”, “colocar dentro de um contexto”, “pessoas querem estar ali no seu mundinho”, “o que ele queria mostrar”, questionar-se sobre o ideal de beleza para os “meninos do bairro” ou o “respeito ao humano”, relacionam-se à abertura dialógica às perspectivas alheias.

Didi-Huberman nos fala da “rasgadura” como potência das imagens ou formas artísticas ao ressaltar as possibilidades de leituras que surgem quando se renuncia às palavras mágicas de explicação ou a um suposto “saber totalitário” sobre a arte. Para este autor, um não saber (como uma douda ignorância) pode engendrar “incessantes constelações” que não fazem cessar a falta, mas encravam, sublinham e persistem em manter a inquietação, a suspensão, o paradoxo. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 190, p. 203; DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 186)

Então estamos diante da imagem como diante de um limite escancarado, um lugar que se desconjunta. O fascínio aí se exaspera, se inverte. É como um movimento sem fim, alternadamente virtual e atual, poderoso em ambos os casos. A frontalidade na qual a imagem nos colocava se rasga de repente, mas a rasgadura se torna, por sua vez, frontalidade; frontalidade que nos mantém em suspenso, imóveis, a nós que, por um instante, não sabemos mais o que ver sob o olhar dessa imagem. Então estamos diante da imagem como diante da exuberância ininteligível de um acontecimento visual. Estamos diante da imagem como diante do obstáculo e da sua escavação sem fim. Estamos diante da imagem como diante de um tesouro de simplicidade, uma cor, por exemplo, e estamos aí – segundo a bela fórmula de Henri Michaux – como em face ao que se furta.

Toda a dificuldade consistindo em não ter medo nem de saber, nem de não saber. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 294-295)

Para Merleau-Ponty (2004a, p. 42) “ver é assistir por dentro a fissão do ser”, um meio que nos “é dado de estar ausente” de nós mesmos, ainda que, ao término do qual nos voltemos para dentro de nós mesmos. Além disso, o filósofo ressalta que todo visível tem um “forro de invisível” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 43) porque torna presente uma “certa ausência”, não o vemos por inteiro por conta de suas dimensões, porém, um “*quale visuale* me dá e é o único a me dar a presença daquilo que não sou eu, daquilo que simples e plenamente é”. Assim, o filósofo nos fala que a visão resulta na “deiscência do Ser”, palavra de origem latina (*dehiscentia*) usada como termo na botânica para falar de uma abertura natural do órgão vegetal para alcançar a maturação. Ver é “abrir-se” para aquilo que não somos nós mesmos como “abertura natural” que faz maturar o ser.

Por isso, ao falar em “fissão do Ser”, fala de uma cisão que, simultaneamente, não separa completamente nós do mundo e efetua a diferença entre um e outro. A experiência de ver se realiza num vidente que se diferencia do que é visto, mas que, ao mesmo tempo, é ele também visível para os outros e para si; a experiência de pensar se realiza num pensante que se diferencia do pensado, mas que, ao tempo, se pensa a si mesmo ao pensar o que é outro que ele. [...] Assim como não existe figura sem fundo, não pode existir experiência alguma sem um fundo: não pode haver experiência do visível sem que este se destaque de um fundo invisível; não pode haver experiência da linguagem sem que a fala se destaque de um fundo silencioso; não pode haver experiência do pensamento sem que o pensado se destaque de um fundo impensado. Justamente por isso, a experiência de ver não esgota o visível, a de falar, não esgota a linguagem, a de pensar não esgota a ideia. O invisível não é o que não pode ser dito, mas o que permite falar; o impensado não é o que não pode ser pensado, mas o que permite pensar. (ALVES, 2010, p. 54)

Os escritos merleau-pontianos também nos falam que ver é “esposar” as coisas, porque os “traços da visão do dentro” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 19), o que nos “forra interiormente” encontra na “textura imaginária do real”, no seu fora, distinguindo-nos, mas também nos retornando à distância, complementando-nos por aquilo que não somos nós, mas que parece lhes dizer respeito. Assim, nos parece haver uma articulação entre a “fissão do ser”, em Merleau-Ponty, a “rasgadura”, em Didi-Huberman, e as falas nas entrevistadas, quando estas oferecem seus entendimentos sobre arte.

Estas aproximações nos permitem falar de um tipo de falta ou negatividade constituída como abertura desejante que engendra uma latência, um desequilíbrio entre o sujeito e a inesgotabilidade do mundo, algo que completa ou responde o dentro que está fora e, vice-versa, o fora que está dentro. As falas refletem um olhar que não se esgota na sua própria ação de olhar, porém possibilitam ir além da materialidade, buscar

pelas sínteses entre razão e emoção ou viver a própria provocação. A experiência de olhar institui nas fruidoras faltas ou ausências como dobras do visível que retornam, na experiência de fruição, à força do negativo na obra.

Eis por que deveríamos tentar, diante da imagem, pensar a força do negativo nela. Questão menos tópica, talvez, do que dinâmica ou econômica. Questão mais de intensidade que de extensão, de nível ou de localização. Há um trabalho do negativo na imagem, uma eficácia “sombria” que, por assim dizer, escava o visível (a ordenação dos aspectos representados) e fere o legível (a ordenação dos dispositivos de significação). De certo ponto de vista, aliás, esse trabalho ou essa coerção podem ser considerados como uma regressão, pois nos levam de volta, com uma força que sempre nos espanta, para um aquém, para algo que a elaboração simbólica das obras havia no entanto recoberto ou remodelado. Há aí como um movimento anadiômeno, movimento pelo qual o que havia mergulhado ressurgiu por um instante, nasce antes de mergulhar de novo em seguida: é a *materia informis* quando aflora da forma, é a apresentação quando aflora da representação, e a opacidade quando aflora da transparência, é o visual quando aflora do visível. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 189)

Ao falarmos dessa nuance do desejo na experiência de fruição estética como rasgadura ou fissão, colocamos em pauta o que inquieta ou interpela. Ainda que apareçam nas falas a perspectiva do inacessível e de algo não alcançado, estes parecem provocar mais uma inquietação do que um prazer na perspectiva contemplativa. Neste sentido, entendemos que perpassa a fala das entrevistadas o reconhecimento de que as expressões artísticas não são mais como um domínio coeso, harmonioso ou invariável, do qual um campo específico possa dar conta (no caso a própria estética) ou para o qual encontraremos respostas únicas ou finalísticas. Para nós, as entrevistas revelaram que, no bojo das experiências de fruição estética das participantes da pesquisa, a interpelação se coloca como latência entre fruidoras e produções artísticas, fazendo-nos enxergar a potência do desconforto, do desentendimento e do dissenso como a força política da arte na contemporaneidade.

As falas nos pareceram atravessadas por olhares de interpelação em diferentes situações. Eis alguns exemplos: o desejo de colecionar põe em discussão os preços e as avaliações do mercado da arte; o desafio de romper certo entendimento da arte como adereço ou supérfluo distanciado da vida das pessoas; a percepção das próprias reações e a proposição outras, novas; e, ainda, um reconhecimento do que é um trabalho artístico e também do que ele não é. Estes são alguns aspectos de interrogações subjacentes às experiências de fruição estética das entrevistadas, nas quais essa falta ou cisão também marcaram as passagens para um “um olhar com valor mais incisivo e crítico.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 185)

A falta ou ausência aqui, deve-se advertir, não se refere a uma subtração ou separação promovida pelo espetáculo que desapossa o sujeito de suas próprias experiências, uma contemplação que o aliena de si mesmo como uma “doença do espectador” (RANCIÈRE, 2012, p. 12), mas a falta ou ausência instituídas pela pergunta se constituem como um enigma ou mistério, indícios do exercício do olhar como ação. (RANCIÈRE, 2012, p. 17)

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. (RANCIÈRE, 2012, p. 17)

Essa rasgadura ou fissão manteria o mistério para o fruidor, que se coloca como ser atual e operante nas suas experiências para se aproximar do que ele constitui, como um enigma ao olhar as expressões artísticas. Conforme ressalta Merleau-Ponty, “o enigma da visão não é eliminado: é transferido do ‘pensamento de ver’ à visão em ato.” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 31) Assim, as entrevistas colocam em pauta fragmentos ou elementos de produções artísticas ou as experiências das fruidoras com estas que não são lembrados apenas pela ordem da contemplação de um visível, mas também pelo que rasgam, por aquilo que abrem de fissão pela ausência, pelo invisível que lhes devolve o olhar.

As operações do olhar realizadas pelas fruidoras pareceram colocar em diálogo as significações que o trabalho poderia assumir diante de suas experiências vividas, promovendo mais a abertura da obra do que seu fechamento. Isso porque indicam possíveis cruzamentos entre o vidente e o visível, mas, também, anunciam a fissão ou rasgadura com a qual nos distinguimos do outro e nos abrimos para outras lógicas, que nos colocam diante da emancipação.

6.3. O desejo e as aproximações da intercorporeidade

Como nos alude Merleau-Ponty, o “corpo pode comportar segmentos tomados do corpo dos outros assim como minha substância passa para eles”. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 23) As narrativas de nossas entrevistadas nos permitiu aproximar de outra nuance do desejo que se aproxima de uma compreensão, segundo a qual existe um

contato entre perspectivas alheias por meio da capacidade expressiva em um processo de comunicação interpessoal, uma conversa ou tipo de comunidade de sentidos, o que identificamos como uma imbricação entre os sujeitos no mundo, ou seja, um conjunto de significações vividas na experiência do corpo consigo mesmo que é atravessado pela experiência do outro corpo, o que pode instaurar uma intercorporeidade (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 137) na experiência de fruição estética.

*A.: Uau [risos]... Uau, né... Definir arte para mim é muito complexo. Assim, dentro de mim, eu acho que a arte vem para te mostrar o que só os olhos não alcançam, sabe?
A arte é um paralelo, assim... Da onde um dia você gostaria de alcançar lá dentro, lá dentro, lá dentro... E ela te mostra as possibilidades que você pode alcançar e chegar, faz você refletir sobre si, sobre o mundo: o que é você? O que é seu?
Resumindo, eu acho que a arte, ela é isso: ela vem para te fazer você alcançar... Enxergar o que a matéria não enxerga. Os olhos não enxergam... É uma definição que eu tenho de arte.*

B.: [...] Porque essa arte tu tira da vida que tu vives, tu expõe aquilo que tu... aquilo que tu estas acostumados a ver, entendeu? Não é nada longe e distante de ti, mas tu consegue colocar a forma como tu enxerga a tua vida dentro daquilo, e é isso que eu gosto, entendeu? O outro perceber como eu vejo, como eu vejo o mundo, como eu vejo o que está ao meu redor, como eu vejo o meu dia-a-dia. É isso que eu acho legal. [...] Para mim, isso é vida mesmo, é conhecimento do teu eu, né. Eu acho...

E.: [...] E, mas, assim... É porque eu acho que a arte é isso, traz essa emoção. O artista mostra através da arte as emoções, os sentimentos e desenvolve aquilo talvez como ele está naquele momento que ele desenvolve aquele trabalho. E quem vê acho que, geralmente, sente o que ele sentiu ali, fazendo aquilo.

R.: [...] Eu acho que arte é isso é uma expressão contextualizada (aí lá vai o discurso, né)... Mas é uma expressão de um... É um retrato de um sujeito e que permite um diálogo com outro sujeito, entendeu? Porque é isso que faz comigo, eu dialogo com as minhas emoções. É um espelho, em alguns momentos. Então, tem essa questão quando eu falo do Klimt, é um espelho do que eu estava vivendo, do que eu estava precisando. Então, quando a arte é simbólica ela faz o diálogo com a emoção da pessoa. Quando ela é de outra... Essa coisa do... Eu perdi os nomes, né. Eu tinha os nomes... Mas essa coisa do não-expressivo, do não-simbólico, do abstrato, aí a conversa com a imaginação, entendeu. Aí o diálogo é com a imaginação.

*S.: Olha, hoje eu penso assim a arte como expressão, uma expressão da alma humana. Por que eu vejo assim a arte como expressão da arte humana?
Porque indiferente da linguagem artística, seja ela a escrita ou a escultura, a pintura, ou a dança, ou o teatro... Eu vejo assim, quando você está envolvido na produção da arte... Eu vejo assim que ela se assemelha a um estágio além do humano, além do humano. Você consegue... Um artista ele consegue de alguma forma colocar para fora o mais interior dele, o mais interior dele, né. Ou de revolta, ou de mansidão, ou de alegria, ou de tristeza, ou de angústia... Eu vejo que a linguagem artística, ela permite ao ser humano ter essa vazão, essa catarse de sentimentos, de soltar mesmo, de se expandir...*

A ideia de um tipo de comunicação entre as produções artísticas e o fruidor esteve presente de modo recorrente nas entrevistas. Um tipo de conversa que estabelece contato através da essência do humano, entendida como própria da expressão. Para Merleau-Ponty (2005, p. 137), a compreensão de que “o visível que está acolá é simultaneamente minha paisagem” e, além disso, “que alhures ele também se fecha

sobre si mesmo, e que haja outras paisagens além da minha” abriria o campo da percepção para zonas de intersecção ou comunhão entre o eu e o outro nas quais somos participantes do mesmo panorama, contudo, a partir de pontos de vista diferentes. A visão de um e outro se distinguem e podem, concomitantemente, se penetrarem.

A descrição merleau-pontiana é enigmática e difícil de acompanhar porque, contrariamente à tradição filosófica, não apresenta o desejo como luta, mas como transativismo e, contrariamente à tradição psicológica, não o descreve como comportamento, mas o desvenda como experiência de iniciação ao outro. (CHAUÍ, 2002, p. 144)

Neste sentido, podemos dizer que a intercorporeidade se caracteriza por uma abertura desejante, pois inaugura uma reciprocidade entre o eu e o outro na perspectiva de que as “paisagens”, “as coisas”, os gestos, assim como suas significações e intenções habitam e atravessam a mim e ao outro concomitantemente. Podemos falar de uma juntura, como uma espécie de membrana que nos individualiza como corpo reflexivo; e, também, nos coloca em comunicação com o mundo e com os outros.

Já que a percepção nunca está acabada, já que as nossas perspectivas nos dão para exprimir e pensar um mundo que as engloba, as ultrapassa e anuncia-se por signos fulgurantes como uma palavra ou um arabesco, por que a expressão do mundo seria sujeita à prosa dos sentidos ou do conceito? É preciso que ela seja poesia, isto é, que desperte e reconvoque por inteiro o nosso puro poder de expressar, para além das coisas já ditas ou já vistas. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 82)

Com as entrevistas nos aproximamos da perspectiva da experiência de fruição estética entendida como essa condição de expressão que buscaria sentidos ou significações não prontas, precisas ou acabadas, mas que persistem em ser vagas, incertas e, algumas vezes, inomináveis, em torno da qual, as fruidoras orbitam com ações e palavras. Essa apreensão possibilita falar e criar uma abertura ao mundo e aos outros na forma de uma intencionalidade desejante, enquanto intercorporeidade própria à condição humana. (CÂMARA, 2005; CHAUÍ, 2002; FRAYZE-PEREIRA, 2010)

Se a experiência de fruição estética concerne à instauração de uma reciprocidade entre aquele que vê e o que é visto, enfim, um encontro de corpos expressivos fundado nesse sistema de possibilidades que é a produção artística; também, inauguraria pela expressão uma “certeza injustificável” de um mundo comum, uma junção constitutiva entre o singular e a alteridade que se recriam mutuamente e perpetuamente, como nos alude Merleau-Ponty quando afirma que, no momento da expressão, estamos “ligados sem concessão”, (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 107)

O outro que respeito vive de mim como eu dele. [...] É verdade, porém, que acrescenta às minhas obrigações de solitário aquela de compreender situações diferentes da minha, de criar um caminho entre minha vida e a dos outros, isto é, de exprimir-me. Pela ação da cultura, instalo-me em vidas que não são a minha, confronto-as, revelo uma para a outra, torno-as co-possíveis numa ordem de verdade, torno-me responsável por todas, suscito uma vida universal, assim como me instalo de uma só vez no espaço pela presença viva e espessa do meu corpo. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 108-109)

As falas das entrevistadas nos indicaram momentos em que elas pareceram assumir outros pontos de vista ou como estes lhes perpassaram: colocar-se em lugar de outrem, sentir a humanidade e lidar com suas temáticas (dor, amor, finitude), sentir o que foi antes sentido por outro, reconhecer a conversa singular de cada um com o trabalho artístico, são falas que emergem em diferentes momentos das narrativas. A perspectiva da intercorporeidade parece instituir-se como uma experiência da alteridade na fruição estética, conforme nos dá indicações Frayze-Pereira (1994), pois parece colocar o fruidor na mesma aventura da expressão como movimento desejante em relação ao outro, o que também nos permite considerar um tipo de comunidade. As construções subjetivas de um olhar a partir de um lugar ocupado no mundo (Frayze, 2010, p. 212) não estariam separadas ou desligadas, mas se deflagrariam no seio do mundo nos ligando uns aos outros.

O corpo é reflexionante e, portanto, acaba com a ideia de uma consciência desencarnada ou da coisa como matéria inerte e natural. O mundo e nós somos feitos da mesma Carne. O que irá singularizar cada um de nós e as próprias coisas serão segregações de diferenças que se forma e se diluem na Carne do mundo. (ALVES, 2010, p. 44-45)

É com Merleau-Ponty que podemos reconhecer a experiência de fruição estética intrinsecamente vinculada à “pluralidade das interpretações, que são mesmo sua razão profunda, que fazem desse plano um tema durável da vida histórica e têm direito a um estatuto filosófico” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 34). Os diversos olhares que conectam e constituem as histórias das obras em perspectivas não acabadas se atravessam e se complementam, pois “é sempre observando melhor como ela se fez que novas representações dela se fazem e se farão”. A abertura da experiência de fruição estética como abertura em direção ao outro não resulta em uma diminuição ou prejuízo para a produção artística, ao contrário, “ela é que se metamorfoseia e se torna a sequência, as reinterpretações intermináveis das quais ela é legitimamente suscetível não a transformam senão em si mesma”. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 34)

É que a espessura da carne entre o vidente e a coisa é constitutiva de sua visibilidade para ela, como de sua corporeidade para ele; não é um obstáculo

entre ambos, mas o meio de se comunicarem. Pelo mesmo motivo, estou no âmago do visível e dele me afasto: é que ele é espesso, e, por isso, naturalmente, destinado a ser visto por um corpo. [...] Eu, que vejo, também possuo minha profundidade, apoiado neste mesmo visível que vejo e, bem o sei, se fecha atrás de mim. Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 132)

Essas perspectivas introduzem na experiência de fruição estética vínculos mútuos: o ser não pode se pensar frente a alguma coisa de uma distância fundamental, mas pelos liames que o situa com os demais, no sentido de uma co-implicação em um mundo comum. Reconhecer o desejo como intercorporeidade na experiência de fruição estética é dar-se conta da soma de perspectivas que também nos constitui, reiterando o mundo como continuidade do nosso corpo no sentido das experiências que compartilhamos em uma vida anônima e de que somos atravessados uns pelos outros. (GARCÉS, 2015)

A intercorporeidade apontada pelos escritos merleau-pontianos que nos permitiu articulações entre as entrevistas, também pode se relacionar ao pensamento de Jacques Rancière no sentido do compartilhar uma experiência de um mundo comum como “partilha do sensível”:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tornam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2015, p. 15)

É, neste entendimento de um mundo comum, como lugar e cenário de partilhas (RANCIÈRE, 2015, p. 17), práticas, usos e resistências que podemos nos aproximar das narrativas e dos autores deste estudo de aspectos estéticos das interações e experiências com a arte. Essas também conservam em seu bojo a atividade política fundamentada neste contato com as perspectivas alheias, o encontro do dentro no fora e o fora no dentro; um transitivismo entre o eu, o outro e o mundo como uma forma de experiência de fruição estética que faz a sustentação das nuances do desejo nos usos, táticas, mediações e estratégias desveladas pelas participantes para relacionarem-se com o campo artístico. Além disso, se configurariam como a “força indestrutível do desejo”, conforme afirmou Freud, revigorada no mapa dos sentidos e significações de que dispomos, mas também nos impõe cartografias impensadas que nos exigem capacidade de invenção, matiz da experiência de fruição estética de que nos aproximaremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 7. Os matizes da invenção na fruição estética e a emergência de impensados

A partir das leituras do conjunto de entrevistas pudemos reconhecer que essas desvelam que as imagens ou formas artísticas preservam certo estado de imprecisão, incerteza ou indefinição, uma espécie de “repositório” de algo que ainda não se consegue nomear e que parece emergir neste encontro com o fruidor. Neste sentido, podemos falar de um “mundo ainda nos limbos” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 108) que se refere tanto a um enigma quanto a algo ainda por se desvelar ou, ainda, a ser inventado ou instituído.

Podemos falar que uma abertura se faz diante das fruidoras em um movimento dialógico no sentido do que o que vemos também nos devolve o olhar, “uma potência de designação que excede a definição que elas receberam, mediante a vida surda que levaram e continuam a levar em nós” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 109), uma linguagem falante ou operante que não somente pode fazer alguém interpelar-se ou interrogar-se, mas estabelece uma cumplicidade que propõe ao outro algo da ordem do inesperado, estabelecendo também uma condição de invenção.

Digamos que haja duas linguagens: a linguagem de depois, a que é adquirida e que desaparece diante do sentido do qual se tornou portadora, e a que se faz no momento da expressão, que vai justamente fazer-me passar dos signos ao sentido – linguagem falada e a linguagem falante. [...] Dei meu conhecimento da língua, contribuí com o que eu sabia sobre o sentido dessas palavras, dessas formas, dessa sintaxe. Dei também toda uma experiência dos outros e dos acontecimentos, todas as interrogações que ela deixou em mim, as situações ainda abertas, não liquidadas, e também aquelas cujo modo ordinário de resolução conheço bem demais. [...] Não me interessaria tanto se me falasse apenas do que conheço. De tudo que eu trazia ele serviu-se para atrair-me para mais além. [...] Ele se instalou no meu mundo. Depois, imperceptivelmente, desviou os signos de seu sentido ordinário, e estes me arrastam como um turbilhão para um outro sentido que vou encontrar. (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 39-41)

Podemos reconhecer essa referência a certa “linguagem falante” também por meio do legado artístico de Joseph Beuys que igualmente assume o caráter inconcluso e aberto do trabalho artístico (SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, 2010), principalmente por meio do que ele chama de “escultura social”, conceito e ação de transformação contínua, em estado de permanente mudança e abertura ao coletivo. Neste sentido, comunica-se não somente com os escritos filosóficos de Merleau-Ponty, mas, principalmente, com o conjunto de falas nas entrevistas, nas quais é latente este caráter instituinte que as produções artísticas assumem ante o olhar das fruidoras.

Similarmente, podemos citar as proposições artísticas de Hélio Oiticica, pois nos permitem considerar um “estado de invenção” no qual o próprio trabalho artístico é transmutado, transforma-se em outra coisa, um “além-da-arte” por meio das ações individuais ou coletivas nas quais os fruidores participam com suas histórias, seus repertórios gestuais e seus corpos.

Os acontecimentos se constroem como enunciações, por conjugação e diferenciação, liberando a imagem de um pensamento em que o conceito é sensorial e as sensações, conceituais. Assim, as proposições que se sucedem definem uma poética do instante e do gesto que visa não aos simbolismos da arte, mas ao símbolo dos estados de transformação: a invenção é, portanto, mais do que criação; é um dispositivo que alia pulsões e reflexões, impulsos desterritorializadores e elaboração do que está sendo produzido. (FAVARETTO, 2017, p. 36)

Se assumirmos a linguagem falante com base nos escritos de Merleau-Ponty e de artistas, podemos falar que a imagem ou forma artística preserva a latência de pensamentos “não pensados”, mas podem surgir na experiência do fruidor com as expressões artísticas. Nesta perspectiva, como propõe Rancière, também nos aproximamos da “imagem pensativa”, na qual um pensamento que não pode ser atribuído à intenção de quem criou uma imagem ou forma artística “produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado”. (RANCIÈRE, 2012, p. 103)

Essas indicações ressaltam que as imagens ou formas artísticas não se caracterizam mais como perspectivas distantes, “uma grande e longínqua luz (luce)”, mas nos oferecem “algo próximo a lampejos (lucciole)”, conforme Didi-Huberman (2011, p. 85); luz passageira, uma manifestação súbita, uma faísca que transpõe a imobilidade do horizonte.

A imagem é lucciola das intermitências passageiras; o horizonte banha na luce dos estados definitivos, tempos paralisados do totalitarismo ou tempos acabados do Juízo Final. Ver o horizonte, o além é não ver as imagens que vêm nos tocar. Os pequenos vaga-lumes dão forma e lampejo a nossa frágil imanência, os “ferozes projetores” da grande luz devoram toda forma e todo lampejo – toda diferença – na transcendência dos fins derradeiros. Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 115)

Os relatos das entrevistadas revelaram as aparências de um tipo de “inventio” na experiência de fruição estética. A palavra invenção tem origem neste termo, formado pelo prefixo “in” (em) mais a palavra “venire” (vir). Assim, poderia ser designado como “achado, descoberta” e também “invenire” que significa “descobrir, achar”, os quais estão presentes nas falas das nossas entrevistadas e serão abordados como matizes da fruição estética ao longo deste capítulo.

7.1. O inventário como condição para invenção

Percebemos nas falas das entrevistadas a recorrência a uma série de referências pessoais, culturais e artísticas a partir das quais lançavam seu olhar ao mundo. Esta ação das fruidoras nos pareceu um “inventariar”, ou seja, uma ação de encontrar, identificar e tornar conhecido; o que tanto coloca o trabalho artístico em relação com o mundo vivido por meio de operações de significação, quanto funciona como um tipo de sobrevida ou de sobrevivências das obras de arte que se desvelam nos relatos.

A partir das narrativas das entrevistadas pudemos identificar uma tipologia de inventário que subjaz latente nas suas experiências de fruição estética. Nem tão organizado ou com ações tão planejadas, este inventário guarda, porém, tipos de registros que condensam materiais ou técnicas, experiências pessoais ou profissionais, coleções imaginárias de imagens ou formas que as narradoras consideram próprias do campo artístico, informações que transitam pelas diferentes concepções de cultura e pela própria capacidade de interrogar-se como ação reflexiva. São conjuntos, arranjos ou coleções que lhes servem e oferecem as bases das experiências com as quais o exercício do olhar e o mundo se relacionam: estabelecem “diálogos”, realizam “comércios”, fazem “comunicações”, entram em “comunhão” ou “sincronização”, “acasalam” ou “coexistem”, todas palavras adotadas por Merleau-Ponty⁵² para indicar essa relação primordial de invenção do ser com o mundo.

A.: Eu gosto do Kandinsky. Eu gosto demais do Kandinsky... E aí eu lembro que eu era moleca. Moleca, não, adolescente e eu li que o Kandinsky tinha a ver algo com uma coisa da matemática. Mas eu sempre achei que ele tinha a ver com dança. Era muito legal... Eu lembro que quando eu era adolescente, eu gostava muito dele, das cores dele. Aquelas bolas que ele tinha... Uns quadros de bolas, enfim... Tudo colorido, ocupando o fundo e tinha as bolas coloridas. E aí eu lembro que eu fui fazer umas pesquisas e nas pesquisas falavam que ele se debruçava muito na questão da matemática e para mim sempre foi dança. Não que a dança não seja uma matemática também. É bem bom, Kandinsky também é um dos meus preferidos...

B.: [...] Sei lá, criar algo. Isso para mim é uma criatividade. E eu acho isso muito bonito, você conseguir criar, criar algo. Tirar daquilo que é comum e transformar. É isso que eu acho que é muito legal. E eu acho isso muito bonito. Eu dou muito valor para esse trabalho manual, para essa arte manual assim do dia-a-dia mesmo, sabe. Às vezes, domingo andando aqui na Paulista, tem muitos artistas de rua de todos os jeitos. E, às vezes, eles fazem umas coisas que parecem ser tão simples. Tem umas coisas assim, nossa, muito simples. Mas tu sabes fazer? Tu

⁵² No livro **Fenomenologia da percepção**, de Merleau-Ponty (1999) encontramos uma série de referências a essa potência da relação entre o ser humano, o espaço e os outros, tais como: “comércio” (pp. 213, 305, 383, 458, 495, 541, 591), “sincronização” (p. 314), “acasalamento” (p. 429), “comunhão” (pp. 286, 288, 429, 499), “diálogo” (pp. 185, 429, 474). Para a palavra “coexistência” encontramos mais de 40 referências (p. 36, 43, 64, 84, 107, 136, 153, 186, 288, 298, 301, 337, 357, 417, 427, 445, 467, 476, 478, 489, 598, 602, passim). Assim como, para “comunicação” é possível encontrar mais de 50 citações (pp. 20, 84, 109, 184, 227, 254, 303, 429, 594, passim).

consegues? Se tu pegar aí, tu vai fazer algo? Entendeu? Então, eu acho que é a partir disso, né? E tem coisas que realmente são muito bonitas. Eu gosto disso assim, eu acho bem legal.

E.: Eu lembro de um filme que eu assisti do Pollock. É isso, né? Eu assisti no Ensino Médio e, assim, me impressionou... Eu lembro na época, da forma que ele pintava, do estilo dele de pintura. É... Acho que... Não sei... Trazia aquilo que ele estava sentindo naquele momento, aquela agressividade ele levava para as telas. Então, o jeito que ele pintava que era, né... É... Diferente, assim, né. Porque eu acho que é, assim, cada artista traz aquilo... Aquele sentimento que ele tem naquele momento... É...

Então, eu lembro no filme... É... No filme eu lembro, assim, de uma cena que ele... Eu acho que ele bebia muito, depois ele ia acho que para o ateliê para pintar. E aí ele, não sei se é essa palavra, mas, assim... Ele descarregava aquela energia na tela na forma que ele usava o pincel, as pinceladas, o jeito que ele estava pintando, como se estivesse é... Aquilo que ele estava sentindo, aquele, né... Ele trazia esse seu interior para fora, assim, né... Esse sentimento para a tela no jeito de pintar, no estilo da pintura dele. Eu lembro do filme dele, do Pollock.

R.: Então, o Joan Miró é outro que eu amo. E que L. gosta. Às vezes, L. fala de Pablo Picasso e Joan Miró. E ela fala, assim, com muita propriedade, porque ele coloca a mulher, o pássaro, a lua, os elementos que ele trabalha as cores primárias, é abstrato... Então, às vezes, o que ele escreve lá no nome do título que é lua, não necessariamente é a lua para mim. Por que a arte não é o diálogo, né? Tem como você se expressar.

S.: Eu tinha assim a questão da arte comigo, como questão assim inatingível. Para mim a arte, primeira coisa, era uma questão assim que não era pra mim, não era pra mim, né. Primeiro porque eu não entendia. Segundo, assim, porque eu achava a arte inútil, inútil. Achava mesmo. A arte precisa ter utilidade? E, se tiver, ainda é arte. E quando eu comecei a trabalhar com crianças, com a educação, com a educação não-formal a arte, eu digo assim, a linguagem artística... Eu não tive como fugir dela para poder fazer trabalho com as crianças. Eu não tive como fugir... Mesmo não entendendo logo no início. Eu achava assim: “Aí meu Deus, será que eu estou fazendo a coisa certa? Será que isso realmente tem a ver? Será que eu não tô, assim...”. Olha que louca, eu pensava assim: “Será que eu não estou enganando as crianças? (E me enganando.) Será que eu não tô assim, é...?”. Sabe assim... “Será que eu não estou usando uma coisa assim... Meu, isso é inútil... Para com isso, eu tinha tanta coisa que eu pensava assim...”. “Nossa gente, o que é isso que eu estou fazendo?”. Eu me perguntava, me perguntava, me perguntava...

Os modos como os artistas e suas produções surgem nas falas estão para além de classificações, porém, em associações impensadas, muitas vezes, para a tradição da história da arte. Combinados por critérios que escapam a objetividade, algumas vezes, vinculados a outros símbolos e significados que extrapolam a própria figuração. Assim, podemos dizer que há uma latência enquanto figurabilidade, conforme Didi-Huberman (2013) que afirma, baseado nos estudos das imagens nos sonhos propostos pela psicanálise de Freud, que os deslocamentos e as condensações das imagens criam novos laços, fazem a junção de elementos antes separados, possibilitam desvios inesperados e aberturas infundáveis. Para Didi-Huberman, a figurabilidade se diferencia de figuração: “regime no qual se acredita saber o que se vê, isto é, no qual se sabe nomear cada aspecto que o olho está acostumado a capturar” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 37). O poder da figurabilidade está em que nem todo visível ou legível em uma imagem ou forma artística é o que se apresenta ao olhar, pois ela também abre a própria representação.

Os objetos visuais, os objetos investidos de um valor de figurabilidade, desenvolvem toda a sua eficácia em lançar pontes múltiplas entre ordens de realidades no entanto positivamente heterogêneas. Eles são operadores luxuriantes de deslocamentos e de condensações, organismos que produzem tanto saber quanto não-saber. Seu funcionamento é polidirecional, sua eficácia poliforma. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 46)

Neste sentido, a partir das falas – ainda que a imagem ou as formas artísticas indicadas pelas entrevistadas já sejam consagradas, tenham circulação garantida nos circuitos culturais e mercadológicos, possibilitem um universo de nomeação pela figuração do conhecido – é possível perceber seu caráter de figurabilidade na imagem enigma. Logo, opera na abertura a novas possibilidades de significação e na resistência a outras imagens hegemônicas, já que não se esgota ou se revela completamente. E ainda podemos dizer que se configuram pela abertura para alteridades desconhecidas, porém possíveis, que se anunciam como lampejos luminosos na experiência do olhar.

Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação? Afirmar isso a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60)

As entrevistas revelam combinações entre períodos e movimentos artísticos (arte moderna e arte contemporânea, especialmente), trocas entre artistas ou obras a priori desconectadas (Michelangelo, Rodin e Kobra), as possibilidades de ativação durante a fruição (tristeza-passividade; interação-emoção), interfaces entre as diferentes relações cotidianas (andar, estudar e trabalhar), formas culturais e expressões artísticas, as associações entre o campo artístico e a realidade vivida. Os relatos das entrevistadas superam modelos cronológicos ou lineares da história da arte, o que manifesta perspectivas de plasticidades e sobrevivência de lugares, conceitos, formas ou imagens em relação sensível, empáticas ou patéticas, enquanto potência de sua capacidade de expressão na cultura de maneira mais ampla.

A citação de artistas consagrados não estava nos objetivos do roteiro de perguntas, mas seus nomes foram evocados em diferentes momentos nas cinco entrevistas realizadas. Nessas citações não havia tanto a preocupação de classificação por parte das entrevistadas, seus nomes apareciam e desapareciam, eram lembrados e, também, esquecidos, alguns em exemplos específicos, outros aleatoriamente.

Percebemos nas entrevistas a formulação de diálogos possíveis e contínuos ou articulações que relacionam as experiências vividas das fruidoras e seus conhecimentos

sensíveis; que as lançam na mobilização labiríntica das significações possíveis no exercício do olhar, especialmente, de trabalhos artísticos, que vivenciaram de algum modo e podem lhes oferecer subsídios para relacionarem-se com visões que se atualizam. Os nomes de artistas, as experiências com “fazeres” artísticos, as memórias das sensações corporais ou o lidar com as próprias interrogações se caracterizam como “inventários” mobilizados na prática da fruição estética que colocam em pauta ideias sobre a arte – interrogação, beleza, apaziguamento – ou, ainda, realizam essas permutas ou interações entre artistas, técnicas, períodos históricos, experiências pessoais por meio da “invenção” que identificamos nas falas das fruidoras-participantes.

Segundo Mary Carruthers (2011, p. 36-37), memória e invenção já fizeram parte do mesmo processo. Nesta perspectiva, “ter um inventário” era ter uma condição para a “invenção”. A autora afirma que o pensamento funciona como uma matriz de cogitação reminescente usada inventivamente, pois recupera lembranças e as coloca em movimento ao evocar contatos e combinações. Para a autora, a memória não é a simples repetição ou um “estoque” de lembranças, porém, pode evocar a inventividade, na qual as imagens mentais também se constituem como ferramentas de composição em convivência com experiências, conceitos e emoções.

Ter um “inventário” é uma condição para a “invenção”. Tal afirmação pressupõe não apenas que não se pode criar (“inventar”) sem um depósito de memória (“inventário”) a partir do qual e com o qual inventar, mas também que tal depósito de memória está efetivamente “inventariado”, que seus materiais se encontram em “locais” prontamente recuperáveis. Algum tipo de estrutura locacional é de fato um pré-requisito para qualquer pensamento inventivo. (CARRUTHERS, 2011, p. 37)

As operações de encontrar, selecionar, ordenar e recombinar estão mais próximas da memória pensada como invenção do que de uma memória como “reprodução”.

A arte – e as histórias culturais a ela preferencialmente vinculadas – pode ser encarada, assim, na perspectiva de “retomadas”, de “semelhanças” ou de “heranças”. É necessário, no entanto, ir mais adiante. As artes e as culturas são, antes de tudo, movimentos, formas, gestos, suturas, cortes, retomadas, balbucios ou gritos, em breve: pathoi. Uma dinâmica que nunca termina, de que temos que saber reconhecer, minimamente, os passos e os traços, os gemidos, os clamores e os mutismos para não perder o fio da meada, isto é, nossa própria arte e forma de procurar existir. (SAMAIN, 2012, p. 58)

Os trabalhos artísticos, nos discursos das entrevistadas, se apresentam como montagens mais ou menos aleatórias, polissêmicas e que mobilizam fronteiras além da história da arte ou do campo das artes propriamente ditas. As imagens não podem ser

reduzidas aos discursos, mas a “arte” e a “Arte” aparecem entre tensões que envolvem arranjos. Estes, por sua vez, desvelam choques, afinidades, estranheza ou familiaridade, entre outras combinações.

As operações de significação que parecem ser realizadas pelas fruidoras colocam em movimento as imagens e as formas artísticas. Em suas narrativas estão nomes de artistas ou títulos de obras nem sempre possíveis de definir ou lembrar, materiais diversos (ferro, miriti, jarina, tecido, corpo), ações mercadológicas que incidem na arte, o choque da arte que se expande para o social ou vice-versa, referências à indústria cultural. Essas e outras movimentações presentes nas falas das fruidoras revelam os usos, as apropriações, as alterações, os desvios e as subversões (CERTEAU, 2005) que elas parecem fazer do campo artístico nas suas invenções cotidianas, as quais também se constituem como saberes a partir de suas experiências de fruição estética.

A significação não é livre, por assim dizer, mas ligada, escrava de todos os signos, de todos os detalhes que a manifestam para mim, de maneira que, tal como a coisa percebida, à obra de arte é vista ou ouvida, e nenhuma definição, nenhuma análise ulterior, por mais preciosa que possa ser posteriormente e para fazer o inventário dessa experiência, conseguiria substituir a experiência perceptiva e direta que tive com relação a ela. (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 57)

Nesse sentido, podemos falar de sistemas de trocas em um campo relacional entre o corpo (como experiências vividas) e o mundo que se compõem e decompõem, constroem e se desconstroem continuamente. Frayze-Pereira (2010, p. 38) afirma que “pensar esteticamente supõe fazer contato com esse campo de passagem entre o não ser artístico e a forma perceptível”. Além disso, o professor também propõe que o campo privilegiado da experiência estética é formado pelas expressões artísticas, porém, este não é exclusivo, já que, para o autor, o fundamental é compreender a experiência estética como “uma silenciosa abertura ao que não é nós e que em nós se faz dizer”, sendo assim, também um espaço de invenção do qual a linguagem falante faz emergir “não pensados”.

Nas falas coletadas esses aspectos inventariados de imagens/formas, materiais/técnicas, saberes/experiências, entre outras combinações, de certo modo, nos permitiram perceber nas entrevistas percursos temporais e espaciais não lineares e indeterminados, o que tornava a experiência de fruição estética elaborada pelas fruidoras como um “lugar” no qual subsistem saberes transitórios ou perecíveis, usos “não pensados” ou “não controlados” e no qual se constituem enunciações de práticas que escapam ou que não podem ser apreendidas, pois as apropriações que se instauram

nessa situação têm menos a ver com a reprodução e mais com a produção ou a invenção de significações.

As práticas discursivas das entrevistadas revelam os entrecruzamentos, as passagens, as apropriações, os abandonos, as montagens, as combinações realizadas em suas experiências de fruição estética enquanto estratégias que desvelam “modos de usar” as artes, os modos de fazer da criatividade no cotidiano e o reconhecimento dessas verdades “banais e amargas” (CERTEAU, 2005, p. 61-64) que pertencem ao tecido oral da sociedade das quais todos somos, ao mesmo tempo, locatários e proprietários individuais, das quais o campo artístico não se livra ou não se constitui puramente.

As imagens atravessam nossas histórias coletivas e as reconfiguram numa duração intemporal. Penso que são essas dimensões trans-históricas – essas multiplicidades e densidades históricas, esses extratos/camadas patéticas que elas carregam [...]. É necessário declará-lo sem medo: as imagens são polissêmicas não somente porque é pura verdade, mas, além disso, porque elas nos obrigam a percursos temporais que não são apenas lineares e determinados. São caminhos e trajetos sim, circulares, indefinidos e infinitos, policrônicos, transitórios e transterritoriais. (SAMAIN, 2012, p. 59)

Com esse “inventariar” de referências e experiências vividas nas falas das fruidoras, percebemos incrustrada uma abertura para multiplicidade de significações das imagens ou formas artísticas nas experiências de fruição estética. Esses inventários são colocados em pauta enquanto possibilidades de invenção que ressaltam na linguagem falante das artes a condição para a interpelação e a emergência de impensados, o que também se destaca nas falas, conforme trataremos a seguir.

7.2. A emergência de impensados

Nos relatos das entrevistadas percebemos ainda a existência subjacente de uma condição de perplexidade como latência nas experiências de fruição das expressões artísticas. Interrogar-se, deixar-se interpelar aparecem como indícios da emergência de “não pensados” na experiência de fruir as produções artísticas.

A.: [...] Passou. Acho que depois de uns quatro meses que caiu a minha ficha... Caiu a minha ficha da seguinte forma: aquilo que você vê é pesado e se eu não consigo fazer, é porque eu não estou conseguindo ver, então, nossa... É, mais ou menos assim, como que o pesado pode se tornar leve, mais ou menos assim, o contrapor... E eu não consegui fazer porque para mim não tem um contra é aquilo mesmo. Aquilo já era o meu contrapor, você entende mais ou menos o que eu quero dizer?

Então, para mim foi aquilo, o significativo foi aquilo e tudo bem... Tudo bem. Eu não preciso fazer cachoeira de ferro se eu não vejo leveza naquele pilhar de ferro. Eu tenho que ser fiel com o melhor olhar e é essa pegada [risos]. É isso... E foi bem engraçado isso.

*B.: Ah, tem [risos]! Bem aqui na frente, sabe o Kobra. Que faz, que faz, como é que chama? Como é que a gente chama? Que tem essa... Grafismo, não. Como é que é? Grafite! [...]
Eu não acreditava. Não, isso é ele. Ele grafitou isso. Eu falei assim: “Gente, deve ser uma tinta! Muito foda isso!”*

Mas assim, para mim aquilo foi assim surpreendente. Porque o grafismo para mim, eu via de uma outra forma. Eu nunca tinha visto este trabalho deste jeito. Então, assim, é um realismo de... Muito, muito, muito grande. Meu, eu fiquei impressionada, fiquei impressionada, fiquei impressionada. Me causou... Porque eu fiquei um tempão parada olhando, pra tentar enxergar o grafismo, a grafiteagem e eu não conseguia. Eu via um artista, assim, fantástico. Sabe? Eu fiquei assim muito impressionada com ele. E eu, eu fiquei assim, nossa! Eu fui até ver algumas outras artes dele, procurei na internet também. Eu fiquei encantada com essa pessoa. Ele para mim foi, sei lá, uma descoberta. É uma arte de rua que para mim: nossa! Foi fantástico, foi lindo! É... Ele é um artista. [...]

E.: No caso da Stela,⁵³ ela está oferecendo o espaço com diferentes atividades e ela está observando ali o que aquilo, o que aquelas atividades causam no público que vai, que frequenta. Então, quais são diante dessas experiências realizadas, o que aquilo causa em cada um? Então, ela fica de fora mais para observar isso, assim... Trazer isso não para impactar, mas o que causa... Observar as diferentes experiências que cada um vivencia.

R.: Essa coisa de emoção... Deixar a emoção, a sensação, a percepção, assim, aberta e você sentir que tem uma conversa da obra com você. Porque às vezes, até o artista, tem uma outra preocupação, um outro foco, né. Mas você sente de alguma forma, tá relacionada com a forma como você está no dia, com suas emoções, com seu contexto, com seus conhecimentos anteriores, prévios.

S.: Senti. Eu me senti provocada e eu gosto. Eu acho que essa é uma das intenções da arte é tocar, provocar, né... Até mesmo na minha ideia e questão anterior da inutilidade da arte também, né... É uma forma de provocar. Ela provoca em você ou a sua indignação ou a sua paixão, ou a sua reflexão. Eu gosto, eu gosto.

Nas experiências situadas de fruição estética relatadas pelas entrevistadas há um matiz de instauração no qual algum tipo de “impensado”, que estava latente, parece emergir. Um tipo de pensamento não pensado que se conservava na forma ou imagem artística (mas também não pertencia propriamente a ela) e se desvela na experiência do olhar do fruidor (e que também não existia previamente): o absurdo, os desenhos que surpreendem, a artista que observa diferentes experiências, a pergunta pelo que é a arte (a linha [traço], a cor, o espaço), o inesperado no cotidiano. São exemplos de aspectos de impensados presentes nas narrativas das fruidoras, mas que não se encerram no que elas olharam nem nas produções artísticas, mas configuram um “entremeio” de que podemos nos aproximar a partir das suas falas na medida em que elas os reconhecem de algum modo e o reafirmam de diferentes maneiras.

As expressões artísticas não aparecem em uma perspectiva de “reflexo”, cópia ou imitação de determinadas realidades, ainda que essa característica possa agregar ideias de beleza para algumas delas. Porém, como potência de pensamento que não se

⁵³ Referindo-se a Stela Barbieri, artista plástica e consultora na área de educação e artes.

encerra no trabalho em si, nem nas próprias fruidoras, mas torna a experiência de fruição estética pregnante desta condição de suscitar impensados.

Não se trata, pois, diante de um quadro, de multiplicar as referências ao tema, à circunstância histórica, se é que existe alguma, que está na origem do quadro; trata-se, como na percepção, das próprias coisas, de contemplar e perceber o quadro segundo as indicações silenciosas de todas as partes que me são fornecidas pelos traços de pintura depositados na tela, até que todas, sem discurso e sem raciocínio, componham-se em uma organização rigorosa em que se sente de fato que nada é arbitrário, mesmo se não tivermos condições de dizer a razão disso. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 60)

Neste sentido, as narrativas apontam que a experiência de fruição de expressões artísticas não é uma operação passiva. Há uma fecundidade neste encontro que permite tanto colher os dados da realidade que nos interessam, quanto vislumbrar uma vida mais ampla, refletir sobre as experiências vividas e sobre suas representações, porque o olhar não é inocente, mas, antes, orientado pela nossa história, nossa temporalidade, nossos desejos e projetos. A expressão, segundo Merleau-Ponty (2012, p. 42-43), seria este instante fecundo no qual as relações entre fruidor e produção artística poderiam se hibridizar, pois que as significações disponíveis compreendidas na perspectiva da herança cultural tomam certo arranjo e promovem operações que alteram, transfiguram o já instituído “até finalmente secretar uma significação nova” para cada um, o que acontece por meio de uma “cumplicidade entre a fala e seu eco”, “pelo ‘acasalamento’ da linguagem”, que assumimos mesmo como uma ilusão de compreendermos por nós mesmos. Ou seja, Merleau-Ponty reconhece esse “falar” das imagens ou das formas artísticas sempre como um exercício inconcluso e que se realiza na experiência de fruição.

Nesse sentido, há em toda expressão uma espontaneidade que não se submete a regras, nem mesmo àquelas que eu gostaria de dar a mim mesmo. As palavras, mesmo na arte da prosa, transportam aquele que fala e aquele que ouve para um universo comum, conduzindo-os a uma significação nova, mediante uma potência de designação que excede a definição que elas receberam, mediante a vida surda que levaram e continuam a levar em nós [...]. Pois talvez vá nos fazer detectar sob a linguagem falada uma linguagem operante ou falante, cujas palavras vivem de uma vida mal conhecida, unem-se e separam-se como o exige sua significação lateral ou indireta, mesmo que, uma vez concluída a expressão, essas relações nos pareçam evidentes. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 109)

Segundo Rancière, não há uma linha reta entre percepção, emoção, compreensão e ação. Então, “as imagens da arte não fornecem armas de combate”, porém, o autor assume a potência de significação da imagem ou da forma artística no sentido do instituinte (assim como a linguagem falante merleau-pontiana), quando afirma que as imagens ou formas artísticas “contribuem para desenhar configurações novas do visível,

do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível. Mas o fazem com a condição de não antecipar seu sentido e seu efeito”. (RANCIÈRE, 2012, p. 100) Ou seja, configuram novos horizontes possíveis com os quais as fruidoras constroem ou oferecem sentidos que não podiam ser determinados previamente, mas que acontecem durante a experiência de fruição.

A partir dos relatos, também pudemos nos acerrar da experiência de fruição estética como um momento de exceção, conforme indícios sugeridos por Didi-Huberman (2011, p. 23), no qual acontecem desvios do convencionalmente aceito ou de regras e padrões, “tais momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vagalumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado”. Assim, o pensamento ou a própria visão não abarca tudo, há sempre o irrefletido constituindo este mesmo ato.

Subjacente às falas está o reconhecimento de um gesto de inauguração, um gesto fecundo, um gesto como potência, além de uma ação direta ou com um fim específico: escolher, ir além da/desta aparência, cultivar, modificar, produzir uma novidade que ateste o gesto artístico como aquele que tem uma “vontade de significar”, com o qual as entrevistadas sentem-se espantadas, interpeladas pelos trabalhos artísticos o que revela um “algo” que as põe para fora, as toma, mas não as pertence – toca por fora, inaugurando novos sentidos e perspectivas.

Entendemos que esse gesto expressivo aparece para as fruidoras na perspectiva de uma inauguração de sentidos ou de um contínuo recomeçar. Um “sentido em gênese”, conforme nos fala Merleau-Ponty (2004a, p. 102), que advém da operação expressiva do corpo, iniciada na menor percepção, entendida como campo de significações aberto ao mundo e comum a todas as pessoas.

Se o próprio do gesto humano é significar para além de sua simples existência de fato, inaugurar um sentido, daí resulta que todo gesto é comparável a qualquer outro, que se prendem todos a uma única sintaxe, que cada um deles é um começo (e uma sequência), anuncia uma sequência ou recomeços, na medida em que não está, como o evento, fechado em sua diferença e de uma vez por todas terminado, na medida em que vale mais do que sua mera presença, e nisso é de antemão aliado ou cúmplice de todas as outras tentativas de expressão. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 100)

A partir das narrativas, podemos aludir aos “usos” das produções artísticas e como estas adquirem sentidos para as entrevistadas, o que proporciona articulações através das quais a experiência de fruição estética desvela significações oblíquas ou latentes nas produções artísticas como “emblemas” que nunca terminamos de desenvolver ao nos

“instalar no mundo” do qual ainda não temos as “chaves” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 111). Essas apropriações nos tiram de uma “pura análise” para nos colocar em movimento com o que vemos, ou seja, os “usos” nos devolvem o olhar e nos colocam para pensar, o que nos aproxima da experiência de fruição estética enquanto “matrizes de ideias”, colocando-nos diante da potência do não pensado.

O que não é substituível na obra de arte, o que a torna muito mais do que um meio de prazer: um órgão do espírito, cujo análogo se encontra em todo pensamento filosófico ou político quando positivo, é ela conter, mais do que ideias, *matrizes de ideias*. [...] Transporta-nos de um mundo já dito para outra coisa. E assim como nosso corpo não nos guia entre as coisas a não ser que paremos de analisá-lo para utilizá-lo. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 111-112)

Podemos dizer, então, que nas falas das nossas entrevistadas encontramos a fruição estética como um momento de abertura da experiência para “matrizes de ideias”, passagens que interrogam as fruidoras como potência e também as convocam como corpo, inclusive, para outras experiências, conforme se observa nas entrevistas: abrir-se para outras linguagens, andar e descobrir a arte em seus vários aspectos, o “veneno da cobra” e do escorpião reiteram o perigo e a força da imagem; os “arroubos artísticos”; uma “conversa” consigo mesma – são aspectos corporais ou de experiências vividas que dão um caráter de inacabamento para a obra: um gesto a ser recomeçado e que conserva a perspectiva da matriz de ideias.

Ao encontrar outras formas de expressão, refletir, recombina, oferecer suas próprias perspectivas, entre outras ações possíveis, as fruidoras compreendem sua participação em um mundo comum enquanto cenário e espaço de “partilha” (RANCIÈRE, 2015), mas também de resistência, nos quais suas experiências vividas com o campo artístico assumiriam aspectos estéticos nas suas interações comunicativas com o mundo. Assim, processos de invenção, possibilidades de experimentação, estratégias de questionamento e a própria sobrevivência às situações de opressão, se configuram nesse exercício do olhar calcado no artístico também como campo político concomitante às tensões entre associar e dissociar, dissenso e consenso, racionalidade e subjetividade, normas e expressões.

Olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história

que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores, distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (RANCIÈRE, 2012, p. 17)

Assim, pergunta-se: podemos nos aproximar desse lugar de “entremeio” que se constitui na experiência de fruição estética, pois não pertence às fruidoras, aos artistas, às produções em si ou ao espaço em que acontece, mas apresenta as feições das quais emergem impensados, “um horizonte de irrepresentável nas bordas da representação”, “escuta clandestina”, “o olhar oblíquo”, enquanto “meios privilegiados para referenciar nas margens ou no bastidor, nas lacunas ou no silêncio, a ‘potência do irrepresentável?’” (GAGNEBIN apud FRAYZE-PEREIRA, 2010. p. 39), pergunta que parece também se colocar e se conservar de modo perene para as fruidoras.

7.3. O encontro com o ser da expressão

Merleau-Ponty alude, em seus escritos, a um entendimento no qual pensamento e corpo se fazem na existência una e indivisa do sujeito e, juntos assumem uma postura na qual este ser só se deflagrará na sua relação expressiva com o outro e com o mundo (CÂMARA, 2005, p. 116). Com isso, o filósofo nos coloca diante de um pensamento relacional com base no qual é possível estabelecer processos de conhecimento a partir dos vínculos de uns com os outros – conhecer a partir do corpo expressivo, que nos entrelaça e nos une aos demais e ao mundo.

A obra consumada não é portanto aquela que existe em si como coisa, mas aquela que atinge seu espectador, [...] convida-o a recomendar o gesto que o criou e, pulando os intermediários, sem outro guia além do movimento da linha inventada, do traçado quase incorpóreo, a reunir-se ao mundo silenciosos do pintor, a partir daí proferido e acessível. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 81)

A partir da análise das entrevistas nos aproximamos do que nos pareceu um encontro com o ser da expressão na experiência de fruição estética.

A.: Eu acho que... Não, eu tenho certeza. Minha linguagem artística está sempre mais voltada para a questão do movimento, dança... Para mim o corpo ele fala a todo momento. Então, até nas atividades que envolvem as questões mais plásticas, de contemplação, enfim... Para mim é muito forte essa questão que o corpo precisa estar muito ligado com esta energia que vem. E como conectar isso. Então, eu desenvolvo... Procuro sempre atingir este corpo.

B: Huumhummm. E, assim, se eu ver que eu tenho condições, que eu posso chegar, eu tento fazer. Eu tento. Eu sempre tento me envolver nisso. “Aí vou tentar fazer isso...” [...] Eu gosto. Eu gosto de fazer. [...] É um momento que eu me encontro, que eu paro, que eu fico ali... Eu gosto muito.

E.: Ah, eu acho que sim. No meu trabalho, por exemplo, quando propomos algo para as crianças e estamos ali participando diretamente, ou seja, em uma atividade plástica, artística. Então, estamos aprendendo e participando juntos.

Eu acho que no cotidiano seria mais no trabalho e outra atividade que eu fiz que foi no grupo C., que era dança. Então, estava mais próximo, assim, participando da dança. O grupo das C., o Coletivo E. C. surgiu a partir de um grupo de educadoras.

R.: Que você pode, inclusive, você também ser artista. Não é? Nós somos artistas. O que me falta para eu ser, para eu me categorizar como artista? Porque eu não sou profissional da área, mas eu me expresso.

Eu posso me expressar, eu estava na USP anteontem e aí eu vi aqueles ipês amarelos. Porque a arte também tem essa coisa da dinâmica do contexto. Não é só para te emocionar, tem emoção, tem emoção. E aí eu vejo aqueles ipês amarelos, aí eu falei assim: “Não, eu preciso...”. Eu peguei meu celular, vinha vindo, escrevendo, falando um Haikai. “Aí, eu vou escrever isso aqui”. Na verdade, gravar, porque hoje a materialidade é múltipla, né. [risos].

S.: Então, eu estava falando dessa questão se a arte é necessária ou não, né. Mas essa é uma questão que ainda mexe muito comigo porque eu ainda preciso admitir dentro de mim que ela não tem essa função de necessidade ou não, entendeu. Essa ideia já está construída para mim, eu só preciso aceitá-la. Ela simplesmente existe. E de alguma forma, ela mexe ou não com você, depende de cada um... [...]

A partir destas falas podemos apreender certo caráter expressivo que pode se dar na experiência de fruição estética, no qual as entrevistadas percebem uma lacuna, um vazio, um algo a realizar, momento em que elas também se assumem como seres da expressão e se apropriam dos sentidos que querem expressar. Esse encontro com o ser da expressão não esgota o mistério do expressado, impede o acabamento, é abertura: faz falar, sentir, dançar, poetizar, compartilhar, ou seja, se faz também pela sua passagem através das fruidoras.

O sensível me restitui aquilo que lhe emprestei, mas é dele mesmo que eu o obtivera. Eu, que contemplo o azul do céu, não sou diante dele um sujeito acósmico, não o possuo em pensamento, não desdubro diante dele uma ideia de azul que me daria seu segredo, abandono-me a ele, enveredo-me nesse mistério, ele “se pensa em mim”, sou o próprio céu que se reúne, recolhe-se e põe-se a existir para si, minha consciência é obstruída por esse azul ilimitado. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 289)

Podemos dizer que as entrevistadas colocam em pauta o corpo expressivo que pode ser compreendido como um corpo que pertence ao mundo, usufrui de suas propriedades reflexivas, mas também pode afastar-se dele para dizer sobre este mesmo corpo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 111)

Ver é entrar em um universo de seres que se mostram, e eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros ou atrás de mim. Em outros termos: olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele. Mas, na medida em que também as vejo, elas permanecem moradas abertas ao meu olhar e, situado virtualmente nelas, percebo sob diferentes ângulos o objeto central de minha visão atual. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 105)

Ainda podemos dizer que a experiência de fruição estética, assim, se caracterizaria como o encontro entre os corpos expressivos. O campo artístico abre-se como sistemas de possibilidades, correspondências e correlações que convidam os fruidores a se aproximarem do gesto criador. Este, por sua vez, pode ser comparado a cifras do visível que revelam questões próprias de processos de conhecimento decorrentes de uma interpretação plástica do mundo vivenciada pelo ser do artista que, por uma espécie de reciprocidade, alcança também o seu fruidor.⁵⁴ Neste sentido, podemos falar de uma comunicação de experiências entre o ato criador do artista e a experiência do olhar do fruidor, enquanto participante insubstituível para a constituição da obra de arte.

É quando ela chega a ser exposta a outros olhos é o trabalho de expressão dessa abertura impressa na tela que se verifica. Quer dizer, é somente aos olhos do espectador que a pintura é “expressão artística”, sendo o trabalho do espectador o que leva a efeito a operação expressiva. Ora, no campo da pintura, mais evidente do que em qualquer outro, “a experiência é aquilo que abre para o que não é nós, para usar novamente as palavras do filósofo; é o que nos coloca em contato com tudo o que é outro, isto é, com tudo aquilo que ‘exige de nós criação para dele termos experiência’.” (MERLEAU-PONTY apud FRAYZE-PEREIRA, 1994, p. 56)

A experiência sensível com a obra de arte permitiria ao fruidor essa vivência do outro e seu próprio reconhecimento como ser da expressão. Rancière reitera que “as práticas artísticas não constituem ‘uma exceção’ às outras práticas”, mas considera a “arte como transformação do pensamento em experiência sensível da comunidade”, especialmente nos programas artísticos da modernidade, após os anos de 1920, que pretendem “suprimir a arte enquanto atividade separada, devolvê-la ao trabalho, isto é, à vida que elabora seu próprio sentido”. (RANCIÈRE, 2015, p. 67-69)

O estudo das experiências situadas na fruição estética nos concede a possibilidade de falar que os fruidores “veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõem seu próprio poema” (RANCIÈRE, 2012, p. 18). Neste sentido, fazer seu, apropriar-se e lançar-se em um novo gesto expressivo são partes desse encontro com o ser da expressão que Rancière nos coloca como a lição emancipadora do artista: ensinar que todas as pessoas são seres da expressão (RANCIÈRE, 2013, p. 99). Neste sentido, a experiência de fruição de produções artísticas poderia nos retirar de uma situação ordinária ou banalizada promovendo novos modos de ver, sentir e agir,

⁵⁴ CÂMARA, José Bettencourt da. **Expressão e contemporaneidade**: a arte moderna segundo Merleau-Ponty. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005. p. 186. Ver também: ARANHA, Carmen Sylvia G. **Exercícios do olhar**: conhecimento e visualidade. Assistentes de pesquisa Amauri C. Brito, Alex Rosato, Evandro C. Nicolau. – São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008, p. 12.

enquanto uma potência emancipadora no sentido de reconhecer o que nos comoveu e, assim, “exercitar” a comover os outros.

A alusão ao “mestre ignorante”, conforme propõe Rancière, em que existe uma crença primordial na capacidade do outro de apropriar-se, fazer próprio, reapropriar-se e transformar, é algo que podemos evocar para dizer de um encontro sensível entre o repertório de significações e referências daquele que vê e a potência da produção artística e do artista.

A lição emancipadora do artista (...) é a de que cada um de nós é artista, na medida em que adota dois procedimentos: não se contentar em ser homem de um ofício, mas pretender fazer de todo trabalho um meio de expressão; não se contentar em sentir, mas buscar partilhá-lo. (RANCIÈRE, 2013, p. 104)

Também podemos fazer articulações com os escritos e declarações de Joseph Beuys nos quais existe um entendimento de que todas as pessoas são artistas porque representam a “matéria ativa, entidade vital, criativa, eticamente empenhada na metamorfose e na transformação da estrutura social em um organismo gerador de criatividade libertadora” (SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, 2010, p. 12). Beuys não trata a arte como um resultado material saído de um processo artístico, destinado ao artista como ser separado do mundo, mas de um potencial criador que se manifesta para todas as pessoas e, inclusive, nessa ocasião de encontro com o fruidor, o que seria entendido como uma constituição de uma “ciência da liberdade”.

Os escritos merleau-pontianos também nos possibilitam enfatizar que o processo de criação não é alienado do mundo, mas acontece nas e com as experiências vividas. Sendo assim, o artista está imerso nas situações cotidianas, assim como todas as pessoas, e faz dessas situações também o “pão do seu sacramento”, o mote de suas criações, o que seria possível para todas as pessoas, posto que não existem “super-homens”, afirma o filósofo. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 89)

As relações entre a expressão e o expresso na experiência de fruição estética não se separam nas falas das entrevistadas, mas mantêm as fissuras, as articulações, as sobreposições, as lacunas, as insuficiências, criando um lugar no qual os sentidos se constituam nessa relação expressiva da qual também emergem as invenções das entrevistadas como seres da expressão.

A experiência de fruição estética como invenção não se estabeleceria em uma direção única; mas seria, portanto, polidirecional entre fruidor e produção artística. Daí o entendimento da expressão não somente reprodução de pensamentos já formados ou

percebidos diante de um trabalho artístico, mas modos de apropriação, transformação e compartilhamento em um processo interminável. Nas falas das entrevistadas percebemos que elas estão diante do inacabamento, seja por meio da criação de histórias, da necessidade de “colocar para fora”, de dar continuidade a outros modos de fazer ou, ainda, de se colocar diante da própria perplexidade. Desse modo, a condição de perceber-se como ser da expressão também exigiria das fruidoras o gesto criador, dimensão em que operam e articulam as coisas do mundo, tentando captar o instante desse encontro.

Assim, também podemos falar da expressão como recriação e metamorfoses que ultrapassam os sentidos estabelecidos pela cultura por meio de circunstâncias exteriores buscando, ao mesmo tempo, equivalentes internos por meio de significações que encontram todos os aspectos do ser. (MERLEAU-PONTY, p. 44, p. 90 e p. 101) Nas experiências de fruição estética situadas pelas entrevistadas é latente uma dimensão do outro na perspectiva de que a “linguagem falante” descoberta é também expressiva porque adquire um sentido inacabado a ser desvelado. Reconhecer-se nessa ação de expressão também abriria a experiência de fruição estética para o outro e para um campo de novas manifestações, não se vinculando somente aos significados acumulados, mas instaurando novos sentidos pelo seu caráter relacional, ou seja, a linguagem falante instaura uma transgressão intencional da universalidade. É o que podemos inferir a partir da leitura de Merleau-Ponty.

Pressupõe Merleau-Ponty que comunicamos porque, a partir disso, nós-criamos; logamos comunicar, não tanto mercê de universais estruturas perceptivas de que para tal dispomos, mas sobretudo porque àquelas recorremos como suporte, como ponto de partida para nos darmos na unicidade de um corpo que se exprime, até fora de si irradiando um estilo que é só seu. É na transgressão dessa universalidade, se, apressadamente, a entendêssemos como espaço cortante da nossa individualidade, que se consuma a expressão; é pelo que de único concede à obra que vale o acto artístico – ao fim e ao cabo, todo o acto expressivo. (CÂMARA, 2005, p. 86-87)

Para Rancière (2015) o campo artístico funda uma comunidade no dissenso porque se caracteriza como uma realidade contraditória. Assim, a experiência da obra de arte nos retira da situação ordinária da vida e permite criar a relação com uma potência heterogênea que acontece a partir de uma experiência comum, aproximando ordens ou sentidos contraditórios como o saber e o não saber, a palavra e o silêncio, a autonomia e a heteronomia, o outro e nós mesmos. Ou seja, para este autor, essa experiência contraditória do sensível na arte é sua força emancipadora.

A partir das perspectivas dos autores apresentados e com a leitura das entrevistas pudemos falar que a experiência de fruição estética diz respeito a esse encontro com o

ser da expressão como latência da invenção, mas também desse encontro com o outro como força emancipadora.

Neste sentido, minha identidade é atravessada pela experiência do outro que não é meu limite externo, mas a experiência através da qual eu posso me totalizar. Assim, se a experiência do corpo consigo mesmo, um visível capaz de reflexão, propaga-se na relação entre ele e as coisas, por extensão, expande-se na relação entre ele e outro corpo. Com efeito, se meu corpo é uma organização sinérgica segundo a qual dois olhos veem, duas mãos tocam, realizando a experiência de um único corpo diante de um único mundo, graças à possibilidade de reversão de um no outro, graças a uma relação do sensível consigo mesmo que me transforma em “sentiente”, este círculo que não faço mas que me faz. (FRAYZE-PEREIRA, 2016, p. 22)

As entrevistas nos desvelam esse movimento mútuo em direção ao encontro com a alteridade e revigoram o lugar de enunciação do fruidor como sua condição de expressão, mas também de resistência, que não pode ser captada em respostas padronizadas. Os matizes da invenção na experiência de fruição estética nas suas operações de sentido, emergência de impensados ou possibilidades de expressão nos colocam diante do vigor das vinculações possíveis que permitem o desvelar da “multiplicidade do ser que nos constitui” e, por outro lado, reconhece, nesta experiência, nessa pluralidade o “fundamento e coesão às suas múltiplas expressões”. (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 171)

A invenção também pode ser entendida como uma estratégia das entrevistadas enquanto seres “vaga-lumes” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 33 e p. 35) que também não podem ser vistos na grande luminosidade dos holofotes, pois escapam dos modos da massificação, das visões totalizadoras ou, até mesmo, das respostas padronizadas (que, muitas vezes, respondem, simplesmente às expectativas dos pesquisadores). A invenção celebra a vocação para a sobrevivência da inesgotabilidade da expressão.

Linguagem do povo, gestos, rostos: tudo isso que a história não consegue exprimir nos simples termos da evolução ou da obsolescência. Tudo isso que, por contraste, desenha zonas ou redes de sobrevivências no lugar mesmo onde se declaram sua extraterritorialidade, sua marginalização, sua resistência, sua vocação para a revolta. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 72)

Assim, a experiência de fruição estética enquanto invenção também preserva uma resistência ao mundo do terror e da falta de encanto (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 25), pois nos permitiria vislumbrar horizontes possíveis. E, portanto, ver a brecha, a lacuna, o espaço: “seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos apesar de tudo”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42)

CONSIDERAÇÕES FINAIS. Bricolagens do fruidor e algumas notas em torno da sensibilidade e da emancipação

As questões iniciais que orientaram este estudo interrogavam os fenômenos identificados como *experiência de fruição estética* e *as condições da arte de suscitar impensados*. A realização da pesquisa colaborou para a problematização da pluralidade de experiências e buscou alcançar um sentido mais amplo do conhecimento ao reconhecer a legitimidade da experiência estética comum a todas as pessoas, sem dar-lhe um caráter único ou definitivo, mas tomando-a enquanto vivência que se inscreve em um direito de reconquistar o tempo próprio e as apropriações do ser com o mundo; um encontro sensível entre o repertório de significações daquele que vê e os meandros de uma participação crítica-criativa que a obra de arte permite.

Nos aproximamos das experiências situadas de fruição estética captadas através de entrevistas realizadas com voluntárias convidadas a participar da pesquisa e, principalmente, a partir dos escritos merleau-pontianos a respeito do encontro com a obra de arte que conserva a latência de uma linguagem falante, assim como a partir da bibliografia estudada e da leitura das entrevistas. Apreendemos as aparências dos fenômenos estudados a partir de três perspectivas: o tempo, o desejo e a invenção, que se configuraram como modos de olhar e, também, como sínteses provisórias que puderam apresentar de forma ampliada os conteúdos da pesquisa e, ao mesmo tempo, possibilitaram mais a abertura a múltiplas interpretações do que o encerramento em categorias.

Para o exercício do olhar não há modelos únicos ou padrões. Ainda que a própria experiência de fruição estética possa ser questionada por vários autores e existam entendimentos variados na bibliografia, podemos dizer que nossa pesquisa se aproximou de operações da bricolagem. Estas permitiram a compreensão da experiência de fruição estética como lugar de “entremeio” entre tempos, desejos e invenções no qual se dão encontros furtivos e, ao mesmo tempo, fecundos entre fruidores e produções artísticas, os quais conservam a latência do irrefletido, do impensado. O que foi possível porque as narrativas das fruidoras se estabeleceram como indícios que nos permitiram tanto abordar a recepção de produções artísticas, quanto perceber as possibilidades atuais das obras de arte, situando-as, de algum modo, enquanto uma interrogação, um enigma que se apresentou às fruidoras.

O termo bricolagens foi aplicado na França, após a Segunda Guerra Mundial, para a realização de pequenos trabalhos ou atividades cotidianas que as pessoas podiam fazer para seu próprio uso ou consumo. Nos anos de 1950, também se verificou a ascensão do uso do termo na cultura norte-americana em nichos de mercado que se voltam para o “do it yourself” ou “faça você mesmo”, dispensando a contratação de serviços profissionais.

Na antropologia, o termo bricolagem foi usado por Lévi-Strauss (1970) para indicar a perspectiva de vários elementos que formam algo único e individualizado para entender a característica do pensamento mitológico. O processo de bricolagem indicado por Lévi-Strauss envolve um tipo de construção por resíduos e traços de diversos eventos, um tipo de transplantação e jogo da memória realizado no trabalho de reorganização, sobrevivências e criações. Michel de Certeau (2005, p. 40-41) também se apropria do termo bricolagem para tratar das inúmeras e variáveis metamorfoses que os usuários fazem na economia cultural dominante, segundo seus interesses próprios e suas próprias regras, entendendo a bricolagem como um modo de proceder da criatividade cotidiana.

Para este trabalho, o termo bricolagem foi empregado para designar este lugar de “entremeio” que se dá na experiência de fruição estética enquanto um encontro furtivo entre a produção artística e o exercício do olhar do fruidor. De acordo com tal entendimento, o processo de olhar pode ser compreendido como esse “partejar” do qual surge o sentido, enquanto sentença interpretativa que acontece no processo dialógico entre a experiência de olhar do fruidor e a imagem ou forma artística. Este não se faz somente por explicações, mas por um engajamento que se constitui também por silêncios e por interrogações que não se desvelam totalmente, mas também se caracterizam como não pensados que se colocam na forma de enigma para o fruidor.

O trabalho artístico não seria, portanto, uma somatória do que se diz dele, contudo, permite remeter a outra coisa além dele mesmo, processo no qual este mobiliza pensamentos e aproxima-se do impensado como latência, pois reflete o trabalho que a própria imagem ou forma artística realiza junto ao fruidor: abre para outra coisa, dá a pensar, funda um campo discursivo. Sendo assim, também torna-se possível partilhar de um mesmo objeto de maneiras distintas, promovendo a intercomunicação de mundos privados e ressaltando o anonimato da percepção.⁵⁵

⁵⁵ Este parágrafo foi escrito a partir das aulas ministradas pelo professor João Augusto Frayze-Pereira na disciplina Psicanálise e Crítica de Arte oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Estética e História

Algumas feições das bricolagens do fruidor foram desveladas durante esta pesquisa e assumiram diferentes nuances. Localizamos, nas falas das entrevistadas, bricolagens de tempos, desejos e invenções que apareceram em constelações e correlações, revelando que as experiências de fruição estética também se colocam, algumas vezes, como aparências nas quais se constitui um irrefletido.

O perspectivismo e inacabamento da percepção dão-se em virtude de ser próprio dos visíveis serem superfícies de uma profundidade inesgotável – profundidade está que existe, pois há sempre um ponto donde eu vejo e eu mesmo também possuo minha profundidade: o visível que vejo se fecha atrás de mim. É através da profundidade, enquanto dimensão de co-presença, que as coisas permanecem coisas. É através dela que as coisas podem se imbricar umas nas outras e se ordenar num campo perceptivo. É essa dimensão que reúne na simultaneidade perspectivas impossíveis, articulando o visível sobre uma espessura de invisível. (FRAYZE-PEREIRA, 1984, p. 133)

Por outro lado, por mais que a arte atual exista como um tipo de produção no campo artístico, os procedimentos, as possibilidades e os fundamentos que emergem na experiência de fruição nos permitem afirmar que a arte atual é também uma criação das bricolagens do fruidor. Os trabalhos sempre são vistos a partir desses repertórios e, neste sentido, se atualizam por meio desse olhar. Assim, ainda que a experiência de fruição possa ser vivida com as características do seu próprio tempo, ela também sempre apresentará resíduos de experiências anteriores de outros momentos artísticos.

As falas das fruidoras também nos permitem afirmar que o contemporâneo, paradoxalmente, também se revela aí, entre o obscuro e o conhecido, vivendo entre a opacidade e a transparência para as entrevistadas, pois ora se caracterizam como fruidoras atuais de um tipo de arte percebida como mais tradicional, ora revelam em si resquícios do espectador tradicional diante da arte atual. Porém, nesses deslocamentos e derivas, revelam sua contemporaneidade nos próprios imprevistos ou no caráter intempestivo dessas situações, nas quais se “situa a sua exigência de ‘atualidade’, a sua ‘contemporaneidade’ em relação ao presente, numa desconexão e numa dissociação” ao mesmo tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 55-73)

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo...” (AGAMBEN, 2009, p. 58-59)

Outra temática desenvolvida nesta tese diz respeito ao contato com as participantes que, ao serem questionadas pela pesquisadora sobre suas experiências, tomaram essa oportunidade de enunciação como possibilidade de elaborar o discurso e fazer relações. Neste sentido, muitas afirmaram se sentir interpeladas por esse lugar de fala, o que também poderia ser considerado como uma das dimensões da experiência de fruição estética. Conforme já abordamos ao longo dos capítulos, esse lugar de bricolagens na experiência de fruição da arte se caracteriza como lugar de encontro com o próprio ser da expressão. Assim, podemos falar de uma relação estesiológica na qual o estético não só é o conteúdo da cultura artística, mas o próprio campo do acontecimento do sentido nascente, um lugar ou oportunidade de pregnância com o mundo vivido.

Identificamos na fala das entrevistadas que a experiência de fruição estética se caracteriza e é constituída por certo tipo de “encarnação do olhar” sobre as imagens ou formas artísticas. A visibilidade se constitui enquanto um tipo de operação que se faz ou converte-se em carne, materializa-se, incorpora-se no que vê. Na experiência de fruição estética, os olhos iluminam o que querem ver, mas o próprio exercício de olhar também se incorpora, personifica-se, encorpa-se, encarna ao mesmo tempo em que olha. As qualidades matéricas, suas características plásticas, operações de significação, potências de expressão e os indícios do fazer se confundem, se mesclam, se metamorfoseiam neste lugar de “entremeio” entre as fruidoras e as produções artísticas.

A partir das entrevistas percebemos um estofo comum, um forro compartilhado que faz a visibilidade manifesta das produções artísticas ser acompanhada de uma visibilidade secreta que desperta um eco nas fruidoras e é acolhido por elas. As imbricações do fazer, uma existência sensível inerente ao exprimir e às aparências da realidade reveladas como plasticidades, ou seja, um fazer, expressar e pensar são indiretamente mencionados por elas como operações intrínsecas e combinadas que transformam ou tornam visíveis aspectos de um objeto ou de uma imagem como elementos artísticos, ou, ainda, interpelam pelas invisibilidades.

A arte é emblema de nossa encarnação e da impossibilidade de separar consciência e corpo, consciência e mundo, sujeito e objeto. A arte irá assim nos ajudar a rever o modelo clássico do Espírito como consciência pura e poder absoluto, como posse intelectual do mundo, mas também recusar o cientificismo objetivista. Será preciso renunciar tanto à subjetividade quanto à objetividade plenas. (ALVES, 2010, p. 44-45)

Neste sentido, podemos falar que essa encarnação do olhar no fazer, exprimir e pensar, em maior ou menor medida, mantém nos relatos das fruidoras, vinculações

tênuas entre técnicas e expressão. Percebemos a partir das falas coletadas, uma íntima ligação entre o fazer e seus modos de expressão, além de indicativos do que as entrevistadas reconhecem como um conhecimento sobre arte. Assim, encontramos diferentes acepções entre o fazer, o exprimir e o conhecer de modo recorrente nas falas, enquanto operações essenciais para a produção artística.

As contribuições de Luigi Pareyson (1997) para o campo de estudos da estética permitiram perceber a existência de uma longa tradição teórica e crítica em torno dessas três operações que se refletem também como essenciais para a caracterização da arte na fala das entrevistadas. O fazer, o exprimir e o pensar assumem diferentes e diversas aparências, aparecem simultaneamente algumas vezes, assim como se confundem ou se fusionam nas falas das entrevistadas.

Também percebemos nas entrevistas o uso de biografias dos artistas e sua abordagem como justificativas para determinados modos de “sentir”. Assim, aparecem associadas a estas falas alguns estereótipos ou alguns comportamentos considerados patológicos associados à figura dos artistas: alguém além de seu próprio tempo ou um virtuose na sua atividade (gênios), alguém que oferece a própria vida por algo maior que ele mesmo ou para a realização de uma verdade (heróis), alguém que transforma a irracionalidade ou o sofrimento do mundo em expressão (loucos).

Vinculadas ou não aos estereótipos dos artistas, também emergiram, durante as entrevistas, concepções da arte associadas à criação como formas de exercício da liberdade, singularidade e identidade, que também podem se expandir na experiência de fruição para aqueles que olham. Ainda que o pensar apareça como uma acepção da arte permeada pelo saber fazer ou um tipo de conhecimento sobre a história da arte (artistas, movimentos, técnicas e meios), há um reconhecimento de que o saber da arte é uma espécie de “criação” ou criatividade, muitas vezes, indicada genericamente.

Ainda sobre as falas das entrevistadas, notamos que essa ideia de criatividade ou criação assumiu características mágicas porque não pode ser explicitada fora de si mesma e, outras vezes, toma caracteres quase fetichistas por se descolar de um tipo de trabalho que produz efeitos ou provoca relações, separando-se tanto das condições de produção ou circulação como de um tipo de trabalho na sociedade. Neste sentido, a ideia de dom ou vocação também aparece subjacente às suas falas.

Se consideramos que a arte tem um lugar singular na organização simbólica das nossas vidas e que através dela é possível refazer as formas com que o mundo estrutura nossas experiências, então também podemos dizer que a experiência de fruição estética

e a condição da arte de suscitar impensados formam o “topos” para imaginar o mundo de maneira diferente, um outro lugar. Assim, também podemos afirmar que as bricolagens do fruidor também podem criar utopias. E, neste sentido, também encontramos a força política da arte, a qual recupera para o lugar comum e de partilha a possibilidade de imaginar, ficcionar e fazer de outra maneira também como operações constituintes dessa experiência.

A partir desses acasos ou momentos de surpresa em que as combinações, correlações e associações aparecem espontaneamente, podemos falar, com base nos escritos de Rancière (2012, p. 68-69) que, ainda que reconheçamos uma “relação justa entre dois distantes tomados em seu distanciamento máximo”, podemos identificar a partir da análise das narrativas das entrevistadas, a “potência ligante do desligado”: “a linha maleável que pode ir de todo heterogêneo a todo heterogêneo, a potência do desligado, do que jamais começou, nunca esteve ligado e pode carregar tudo no seu ritmo sem idade”. Inclusive, porque este nos parece também vinculado ao acaso e ao encontro furtivo da experiência de fruição estética enquanto uma “potência do que sempre precede a si mesmo”.

Essas bricolagens, entendidas como experiência de fruição estética, podem se configurar como ressurgência de fantasmas e, da mesma forma, como resistência de não pensados na potência da arte pela própria produção de um afastamento e da obscuridade que se constituem entre fruidor e objeto artístico. Podemos entender a multiplicidade de perspectivas das fruidoras como frestas que ultrapassam o discurso hegemônico e do que está explícito para fundar o não dito, o não pensado, o desligado; formar, deformar, apropriar-se por meio dessa linguagem entre as dobras e lacunas que se fazem na experiência de fruição estética.

Ainda que capturadas por aspectos figurados das expressões artísticas, podemos falar que as fruidoras extraem dessa relação com a representação o reflexo dos esforços do corpo expressivo ao utilizar os “instrumentos já falados” para fazer falar o que “eles jamais haviam dito”, ou ainda, fazem a “ultrapassagem do significante pelo significado”. (CÂMARA, 2005, p. 186) Neste sentido, a ação das fruidoras também reitera a retirada da arte da representação, tornando-a disponível para expressão sensível de mulheres e homens: interromper ou fissurar coordenadas que poderiam ser usadas para entender o mundo através de operações de deciframento sensorial do mundo que, por meio das expressões artísticas, alargam a experiência e levam a questionar aquilo que não sabemos, o que é ou que ainda não tem nome. Neste sentido, podemos dizer

que a experiência de fruição estética se coloca como uma situação de suspensão na qual a arte tem essa potência de desconforto, de reconfigurar temas, abalar atitudes, enfim, de recuperando ao mundo uma ordem sensível e, instalando-o intrinsecamente na sua dimensão política.

A partir do estudo das falas das participantes, entretanto, não foi possível afirmar a oposição entre suas interpretações e o sistema cultural ou, quanto ao próprio sistema que faz vigorar as compreensões das ações artísticas, mas percebemos uma dinâmica constante entre o que está estabelecido por discursos, alguns, inclusive, legitimados, e o que está por se estabelecer através do olhar das fruidoras, que instalam outras formas de entender as proposições artísticas, assim como o próprio mundo, instaurando um pensamento encarnado: a experiência que se pensa em nós quando pensamos.

No campo das artes, essa experiência é o que a obra pode suscitar no espectador como inquietude, turbulência, perturbação. O campo das obras de arte, como sabemos, é ambíguo e lacunar, e em sua indeterminação encontra-se a destinação para o outro, para o ausente, para o invisível, a contrapartida do visível que nele está inscrito secretamente; campo que é um abismo de sentidos cujo pregnância toma de assalto o espectador, mobilizado por estranhamento e vertigem. (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 416-417)

A indicação de Frayze-Pereira citada acima e os relatos das entrevistadas reproduzidos ao longo desta tese, nos levam a aludir que a arte é potencialmente política porque leva a experimentar o mundo de outras maneiras, é capaz de refazer as formas com que o mundo estrutura as nossas experiências mais cotidianas, abre fissuras ou rasga os nossos entendimentos e relações com o mundo.

Então, os sentidos apontados aqui destacam a experiência de fruição estética não só como lugar de diálogo, alteridade e expressão, mas revela igualmente sua força na ocupação de lugares que precisam estar disponíveis à participação no comum, o que denota sua importância como força política, como gesto político, conforme nos fala Rancière.

É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (RANCIÈRE, 2015, p. 16-17)

Os dados coletados durante a pesquisa nos possibilitaram abordar, a partir das experiências de fruição estética das participantes, ainda que de modo geral, aspectos dessas relações com as produções artísticas baseados em suas sobrevivências e

metamorfoses. Processo que desvelou as participantes enquanto sujeitos encarnados, “na medida em que vemos outros videntes nos tornamos visíveis para nós mesmos”, conforme nos indica Frayze-Pereira (2010, p. 196). Na mesma medida, as entrevistadas manifestaram a potência das imagens ou formas artísticas como resistência, ou seja, diante da profusão de imagens na sociedade atual e das tentativas de neutralização da cultura, são as experiências com expressões artísticas que podem converter-se em lugares e momentos decisivos de fissuras, confrontos, resistências e reexistências.

Assim, ao falarmos sobre tempo, desejo e invenção na experiência de fruição estética, reconhecemos um possível caráter emancipador da produção artística enquanto experiência sensível; ao assumir a infinitude e o caráter não definitivo dos processos de interpretação nas reverberações, reversibilidades e entrecruzamentos que se constituem em memórias, temporalidades, desejos, mitos e ficções enunciados nesse encontro enquanto espaço-tempo de instauração.

A perspectiva da emancipação foi entendida aqui no sentido de realizar um trabalho sobre si mesmo e de se reapropriar de seu próprio tempo, desejo e capacidade de invenção, distanciando-se do tempo e do espaço da dominação como imposição de outrem. Neste sentido, também diversos autores e artistas recuperaram a possibilidade de expressão do ser como fundamento para a emancipação.

Nos escritos de Paulo Freire (1987, 1992), a defesa da emancipação não se encontra somente na conscientização do sujeito, porém, poderíamos dizer que o educador faz uma inextrincável defesa entre este processo e a possibilidade de enunciação das pessoas. Assim, em última instância, podemos dizer que o autor reconhece, nas possibilidades de expressão, modos de pensar o já pensado, o instituído, recuperando, assim, o “inédito viável” (1992, p. 98) para o mundo.

Para Rancière essas dimensões de emancipação podem ser abordadas tanto no que condiz a uma situação de engajamento do sujeito no exercício de suas experiências, assim como na curiosidade e na inquietação, fundamentais para seu ser-estar no mundo.

Não se trata de formar grandes pintores, mas homens emancipados, capazes de dizer *eu também sou pintor* – fórmula em que não entra qualquer orgulho mas, bem ao contrário, o justo sentimento do poder de todo ser razoável. [...] Mais ainda, o homem sabe que há outros seres que a ele se assemelham e aos quais poderá comunicar os sentimentos que experimenta, desde que os situe nas circunstâncias às quais deve suas penas e seus prazeres. Assim que ele conhece o que o comoveu, ele pode se exercitar em comover os outros, se ele estuda a escolha e o emprego dos meios de comunicação. É uma língua que ele deve aprender. (RANCIÈRE, 2013, p. 99)

Assim, se entendermos a sensibilidade como modalidade de organização do campo perceptivo no que concerne, principalmente, aos acessos ao mundo, logo, esta vincula-se à própria emancipação; pois, além de uma relação, esta se forma e transforma os modos de vida do mundo. A emancipação como conscientização não é, assim, uma ideia de dominação de um ser absoluto, mas é possibilidade de ver-se entre as pessoas, o mundo e as coisas. Assim, a sensibilidade seria uma espécie de afinação pelo uso dos sentidos e de articulação com possibilidades de reflexão, não podendo ser confundida somente com passividade a comandos ativos externos, pois trata-se de um campo de formação de sentidos, acolhedor e unificador.

Podemos dizer que está no cerne da fruição estética também a questão política, pois envolve as relações consigo mesmo, com os outros e com o mundo. Assim, relaciona-se com o corpo enquanto fisicalidade, mas também enquanto existência encarnada que se constitui em cada ser na sua própria temporalidade, desejos e possibilidades de invenção.

Este trabalho não pretendeu buscar respostas únicas ou positivities para suas perguntas iniciais sobre a experiência de fruição estética, nem para a condição da arte de suscitar impensados no fruidor. Ao contrário, buscou caminhos para aproximar-se das experiências de pessoas que também fazem a arte viver fora de museus e galerias. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 114 As bricolagens representam, nessa medida, uma ciência desses saberes, mas também de não saberes do fruidor que se combinam e se articulam na experiência de fruição estética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola (Ed.). **Dicionário de Filosofia**. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor. Museu Valéry Proust. In: _____. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Tradução de Augustin Wernet; Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

_____. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de Literatura**, v.1. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. **Ninfas**. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012. (Bienal).

_____. **Homem sem conteúdo**. Tradução de Cláudio Oliveira. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. (FILÔ/Agamben, 2)

_____. **Gosto**. Belo Horizonte: Autêntica: 2017. (FILÔ/Agamben)

ALMEIDA, Rogério. **O imaginário trágico de Machado de Assis: elementos para uma pedagogia da escolha**. São Paulo: Képos, 2015.

ALVES, Cauê. **A dimensão filosófica do trabalho de Mira Schendel**. 2010. 213f. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS. The Professional Standards Document. **ILVS Review: A Journal of Visitor Behaviour**. Milwaukee, WIS: IIVS Publications, n.2, v.2, p. 266-271, 1992.

ARANHA, Carmen Sylvia G. **Exercícios do olhar: conhecimento e visualidade**. Assistentes de pesquisa Amauri C. Brito, Alex Rosato, Evandro C. Nicolau. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

_____. Para rever Cézanne. **Revista USP**, São Paulo, n.93, p. 157-186, 2012.

ARANHA, Carmen Sylvia G.; NICOLAU, Evandro. O museu de arte como lugar da educação: memória, imaginação e pensamento. In: ARANHA, Carmen Sylvia G.; CANTON, Katia (Org.). **Espaços de mediação**. São Paulo: PGEHA; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2011.

ARANHA, Carmen Sylvia G.; CANTON, Katia (Orgs.). **Espaços de mediação**. São Paulo: PGEHA; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2011.

_____. **Espaços de mediação**: a arte e seus públicos. São Paulo: PGEHA; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.

ARANHA, Carmen; IAVELBERG, Rosa. **Espaços de mediação**: a arte e suas histórias na educação. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.pgeha2.webhostusp.sti.usp.br/index.php/pt-br/arquivos/arquivo-de-livros>. Acesso em: 25 mar. 2017.

ARANTES, Otilia B. F. Os novos museus. **Novos Estudos – CEBRAP**, n. 31, p. 161-169, out. 1991.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. Tradução de Alexandre Krug; Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Tradução de José Américo Motta Pessanha, Jacqueline Raas, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro, Maria Isabel Raposo. 4.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

_____. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Tópicos).

BARBUY, Heloisa. **A exposição universal de 1889 em Paris**: visão e representação na sociedade industrial. São Paulo: Loyola/História Social USP, 1999. (Teses).

_____. Os museus e seus acervos: sistemas de documentação em desenvolvimento. In: **Integrar – 1º Congresso Internacional de Arquivos, Bibliotecas, Centos de Documentação e Museus**, 2002, São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2002, p. 67-78.

_____. Museus, exposições e cidades: cultura visual no século XIX. In: **18º Encontro Internacional Imagem e Ciência**, 2002, São Paulo. Imagem e produção de conhecimento. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 2003. v. 1. p. 66-78.

BARTHES, Roland. **Fragments de um discurso amoroso**. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Tradução de Maria João da C. Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

_____. **A arte da desapareição**. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Núcleo de Tecnologia da Imagem, 1997.

_____. **O sistema dos objetos**. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. _____. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura, v.2. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. v.1 e v.2.

_____. O colecionador. _____. **Passagens**. Tradução do alemão de Irene Aron; tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BEUYS, Joseph. **What is art?** Conversation with Joseph Beuys. London: Clairview Books, 2004.

BICUDO, Maria Aparecida Viggiani; ESPOSITO, Vitória Helena Cunha (Org.). **A pesquisa qualitativa em educação: um enfoque fenomenológico**. Piracicaba: Editora Unimep, 1994.

BISHOP, Claire. **Participation**. London: Whitechapel Cambridge MIT Press, 2006.

BORER, Alain. **The essential Joseph Beuys**. Massachusetts: MIT Press, 1997.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Edusp; Zouk, 2003.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 2001. (Fundamentos).

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009. (Todas as Artes).

BRUNO, Fabiana. **Retratos da velhice. Um duplo percurso: metodológico e cognitivo**. 2003. 350p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

_____. **Fotobiografia: Por uma metodologia da Estética em Antropologia**. 2009. 351p. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

BRUSCKY, Paulo. Entrevista. **Revista E/SESC-SP**, São Paulo, n. 9, ano 21, p. 11-15, 2015.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. Tradução de Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Debates, 200)

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Coleção de areia**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CÂMARA, José Bettencourt da. **Expressão e Contemporaneidade: a arte moderna segundo Merleau-Ponty**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

CAMARGO, Jeovane. **O medium da transcendência**: linguagem, tempo e desejo em Merleau-Ponty. 2016. 177p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Carlos, São Carlos, 2016.

CANTON, Katia. **Novíssima Arte Brasileira**: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 2000.

_____. Sentidos da arte contemporânea. In: CANTON, Kátia; PESSOA, Fernando (Org.). **Sentidos e Arte Contemporânea**. Vitória: Vale, 2007, p. 22-27.

_____. **Corpo, identidade e erotismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Temas da arte contemporânea)

_____. **Narrativas Enviesadas**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Temas da arte contemporânea)

CARRUTHERS, Mary. **A técnica do pensamento**: meditação, retórica e a construção de imagens (400-1200). Tradução de José Emílio Maiorino. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Todas as Artes).

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Hitchcock**: catálogo. Rio de Janeiro: CCBB São Paulo: CCBB: CineSesc, 2011. Catálogo da mostra realizada de 01 de junho a 14 de julho de 2011. Idealização e curadoria: Arndt Roskens.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**, v.1: artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 11ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de política cultural**. Cultura e Imaginário. 2ª ed. São Paulo: FAPESP; Iluminuras, 1999.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Tópicos).

CHEVALIER, JEAN et al. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora Senac: São Paulo, 2005. (Livre Pensar, 17).

CURY, Xavier Marília **Comunicação Museológica**: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção. 2005. 366 p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

DEBORD, Guy. **Manifesto Internacional Situacionista** (1960). Disponível em: <http://guy-debord.blogspot.com/2009/06/manifesto-internacional-situacionista.html>. Acesso em: 25 mar. 2018.

DEWEY, John. **Como pensamos**. Atualidades Pedagógicas (2). 3 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.

_____. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Projeto Periferia; eBooksBrasil.com, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. **Diante da Imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Que emoção! Que emoção?** Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016. (Fábula)

_____. **As cascas**. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

ECO, Umberto. **O nome da Rosa**. Tradução de Aurora Bernardini; Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. **Obra Aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 8.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. O Fim das Vanguardas. **Cadernos da Pós-Graduação**. Campinas: Instituto de Artes UNICAMP, v. 8, n. 2, ano 8, 2006.

_____. A fruição nos novos museus. **Especiaria** – Cadernos de Ciências Humanas, v. 11, n. 19, p. 245-268, jan./jun. 2008.

_____. Fronteiras entre arte e vida. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, n. 17, p. 41-60, dez. 2014.

_____. Imagem e enigma. **Viso**: Cadernos de estética aplicada, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 241-262, jul./dez. 2016.

_____. Estética e transgressão: da arte radical à arte radicante. **Artelogie**, n. 8, dez.2015-jan.2016. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article392>. Acesso em: 20 mar. 2017.

FARIAS, Agnaldo. **Arte brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002. (Folha explica)

FAVARETTO, Celso. O grande mundo da invenção. **ARS**. São Paulo: SP, n. 30, ano 15, p. 33-37, 2017.

FLEURY, Laurent. Público, não-públicos, público. In: _____. **Sociologia da cultura e das práticas culturais**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: SENAC-SP, 2009.

FONSECA, Andrea Matos da. **Corporeidade na arte atual brasileira**: sensibilidades desveladas. 2012. 153 p. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FONSECA, Andrea Matos da. Qual é a arte dele? Indícios do olhar-pensar na lição emancipadora do artista. In: ARANHA, Carmen; IAVELBERG, Rosa. **Espaços de mediação**: a arte e suas histórias na educação. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.pgeha2.webhostusp.sti.usp.br/index.php/pt-br/arquivos/arquivo-de-livros>. Acesso em: 25 mar. 2017.

FONSECA, Cláudia. Quando cada caso NÃO é um caso – pesquisa etnográfica e educação. **Educação e Sociedade**, Anped, n. 10, p. 58-78, jan./abr. 1999.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. **A tentação do ambíguo**: Sobre a Coisa Sensível e o Objetivismo Científico: Estudo e Crítica. São Paulo: Ática, 1984. (Ensaio, 104).

_____. A alteridade da arte: estética e psicologia. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 5, n. 1-2, p. 35-60, 1994.

_____. **Olho d'água**: arte e loucura em exposição. São Paulo: Escuta, 1995.

_____. **Arte, Dor**: inquietudes entre estética e psicanálise. 2.ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

_____. A dimensão estética da experiência do outro. **Pro-Posições**, Campinas, v. 15, n. 1, p. 19-25, mar. 2016.

FREIRE, Maria Cristina Machado. **Olhar passageiro**: percepção e arte contemporânea na Bienal de São Paulo. 1990. 214 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

_____. **Além dos mapas**: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: Sesc; Annablume, 1997.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Leitura)

_____. **Pedagogia da esperança**: um reencontro com a pedagogia do oprimido. Notas: Ana Maria Araujo Freire. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Pedagogia do oprimido**. 17.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREUD, Sigmund. Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância (1910). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, v.11. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. O Moisés de Michelangelo (1914). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, v.13. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Um distúrbio de memória na Acrópole (Carta a Romain Rolland, 1936). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, v.23. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FURLAN, Reinaldo. ROZESTRATEN, Annie Simões. Arte em Merleau-Ponty. **Natureza Humana**, n. 7, v. 1, p. 59-93, jan.-jun. 2005.

GARNICA, Antonio Vicente M. Algumas notas sobre pesquisa qualitativa e fenomenologia. **Interface — Comunicação, Saúde, Educação**, Botucatu, v.1, n.1, p. 109-122, 1997.

HARDMAN, Francisco Foot. **Trem Fantasma: a modernidade na selva**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HEIN, George. **Learning in the Museum**. London: New York: Routledge, 1998.

HENRIQUES, José Carlos. **Significação ontológica da experiência estética: a contribuição de Mikel Duffrene**. Ouro Preto, 2008. 174p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade de Ouro Preto.

HOLANDA, Adriano. Questões sobre pesquisa qualitativa e pesquisa fenomenológica. **Análise psicológica**, Lisboa, v. 24, n. 3, p. 363-372, 2006.

HOOD, Marilyn G. Getting Started in Audience Research. **Museum News**, Washington: American Association of Museums, v. 64, n. 3, p. 25-31, feb. 1986.

HUDSON, Kenneth. **A social history of museums: what the visitors thought**. London: MacMilan, 1975.

ITAÚ CULTURAL. **Revista Observatório Itaú Cultural**: OIC, n. 12, São Paulo: Itaú Cultural, maio/ago. 2011. Corrigir ref. No capítulo 2 também

KAUFMANN, Pierre. **Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan**. Tradução de Vera Ribeiro; Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, J. B. **Vocabulário de Psicanálise**. LAGACHE, Daniel (Dir.). Tradução de Pedro Tamen. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEIVA, João. **Cultura SP: hábitos culturais dos paulistas**. São Paulo: Tuva, 2014.

LARROSA BONDÍA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. Tradução de Alfredo Veiga-Neto. 5.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, v. 19, p. 20-28, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.

_____. **Olhar, escutar, ler.** Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **O cru e o cozido, Mitológicas 1.** Tradução de Beatriz Perrone-Moisés, São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MASCARENHAS, Leonardo Balbino. Desejo. In: CASTRO, Carmem Lúcia Freitas de; GONTIJO, Cynthia Rúbia Braga; AMABILE, Antônio Eduardo de Noronha. **Dicionário de políticas públicas.** Barbacena: Editora UEMG, 2012.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo.** Tradução de Francisco F. Settineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. **Elogio da Razão Sensível.** Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 1998.

MELLO, Jamer Guterres de. O arquivo como sintoma: Anacronismo das imagens na obra de Harun Farocki. **Revista Passagens** - Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, v. 5, n. 1, p. 20-34, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Tópicos).

_____. **A natureza:** cursos no Collège de France. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Tópicos).

_____. **O olho e o espírito:** seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. Tradução de Paulo Neves; Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004(a).

_____. **Conversas,** 1948. MÉNASÉ, Stéphane Ménasé (Org.). Tradução de Fabio Landa; Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004(b). (Tópicos).

_____. **O visível e o invisível.** Tradução de José Artur Gianotti; Armando Mora D'oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates, 40).

_____. Ciências humanas e fenomenologia. In: _____. **Psicologia e Pedagogia da criança:** Curso da Sorbonne 1949-1952. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Psicologia e Pedagogia).

_____. **A prosa do mundo.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MOREIRA, Wagner Wey; SIMÕES, Regina; PORTO, Eline. Análise de conteúdo: técnica de elaboração e análise de unidades de significado. **Revista Brasileira de Ciência e Movimento,** Piracicaba, v. 13, n. 4, p. 107-114, 2005.

MUNLEY, Mary Ellen. Asking the right questions: evaluation and the museum mission. **Museum News,** Washington: American Association of Museums, v. 64, n. 3, p. 18-23, feb. 1986.

NEVES, Margarida de Souza. As arenas Pacíficas. **Gávea**: Revista de História da Arte e Arquitetura, Rio de Janeiro: PUC/RJ, p. 28-41, abril 1988.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Lévi-Strauss volta à França. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, v. 12, n. 35, fev. 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v12n35/resenha3>. Acesso em: 30 mar. 2017.

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas**, v.1. Tradução de Diogo Henriques (et al.). Rio de Janeiro: Cobogó, Belo Horizonte, MG: Inhotim, 2009.

_____. **Entrevistas**, v.2. Tradução de Diogo Henriques (et al.). Rio de Janeiro: Cobogó, Belo Horizonte, MG: Inhotim, 2009.

_____. Ai Weiwei entrevistado por Hans Ulrich Obrist. Tradução de Diogo Henriques de Freitas. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

OLIVEIRA, Vitor Hugo de. **Desejo e negatividade na filosofia de Merleau-Ponty**. 2012. 121p. Dissertação (Mestrado em Ciências). Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras de Ribeirão Preto/Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2012.

OSTROWER, Fayga. Universos da Arte. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

_____. Criatividade e processos de criação. 30.ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Ensino Superior).

PAZ, Octávio. **Marcel Duchamp**, ou, O castelo da Pureza. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PELLEJERO, Eduardo. Ver para crer. A arte de olhar e a filosofia das imagens. **Princípios** – Revista de Filosofia. Natal (RN), v. 20, n. 34, p. 303-324, jul./dez. 2013.

POMIAN, K. Coleção. **Enciclopédia Einaudi/Memória-História I**. Imp. Nac. Casa da Moeda. Porto, 1984.

PROUST, Marcel. Capítulo III: A recepção da Princesa de Guermantes. In: _____. **Em busca do tempo perdido**. v.7. O tempo redescoberto. Tradução de Lucia Miguel Pereira. Porto Alegre: Globo, 1957, p. 112-251.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **O destino das imagens**. Tadeu Capistrano. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (ArteFíssil).

_____. **O Mestre Ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lilian do Valle. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo Experimental; Editora 34, 2015.

REIS, Camila; SANTOS, Paloma; FRIQUES, Manoel. Arte e política em Joseph Beuys: o homem como obra de arte. **REDIGE** – Revista de Design, Inovação e Gestão Estratégica, SENAI/CETIQT: Rio de Janeiro, v. 4, p. 1-21, jul. 2013. (Edição Especial)

RODRÍGUEZ, Vanessa Brasil C. Diálogos entre a pintura e o cinema: análise de representações pictóricas do relato de *Susana e os velhos* e de sua aparição em *Psicose*, de Alfred Hitchcock. **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, n. 42, p. 135-165, maio/ago. 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583201842.135-165>. Acesso em: 01 out. 2018.

ROSENTHAL, Dália. Joseph Beuys: o elemento material como agente social. **ARS**, v. 9, n. 18, ano 8, p. 110-133, 2011.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCOVINO, Felipe (Org.) **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. (Encontros)

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Joseph Beuys**: a revolução somos nós. Curadoria Solange Oliveira Farkas. São Paulo: Edições SESC-SP, 2010.

SETTIS, Salvatore. **Warburg Continuatus**. Descripción de uma biblioteca. Madrid, Ediciones de la Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010, p. 25-88.

VALÉRY, Paul. O problema dos museus. Tradução de Vera Novis. **Revista MAC**, São Paulo, n. 2, p. 53-55, nov. 1993.

VICINI, Magda Salete. Dimensões Comunicacionais no conceito de Escultura Social na arte de Joseph Beuys. **Revista FAMECOS** – mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v. 21, n. 2, p. 459-483, maio-ago. 2014.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**: escritos, esboços e conferências. In: WAIZBORT, Leopoldo (Org.). Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Filmes e documentários

CHICO, ARTISTA BRASILEIRO. Direção: Miguel Faria Junior. Brasil: Sony Pictures, 2015. DVD (110 minutos), NTSC, color.

DIDI-HUBERMAN, Georges & GISINGER, Arno. Memória dos fantasmas. Simpósio Imagens, sintomas e anacronismos. Museu de Arte do Rio. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://you.be/UcQEIU-aY8E>. Acesso em: mar. 2016.

ESSE OBSCURO OBJETO DO DESEJO. Direção: Luis Buñel. França: 1977. DVD (102 minutos), NTSC, color.

GARCÉS, Marina. Maurice Merleau-Ponty leído por Marina Garcés en El curso “Biblioteca Abierta”. Transmitido ao vivo em 16 de fevereiro de 2015. Disponível em: <https://youtube/zUnM614hJ20>. Acesso em: maio de 2015.

LO SGUARDO DI MICHELANGELO. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália: 2004. DVD (15 minutos), NTSC, color.

MUSEUM HOURS. Direção: Jem Cohen. Áustria – Estados Unidos: Gravity Hill Filmes, Little Magnet Films, KGP Kranzelbinder Gabriele Production, 2012. DVD (106 minutos), NTSC, color.

Sites

ALFRED HITCHCOCK GEEK. Produzido por Joel Gunz de 2004-2017. Disponível em: www.alfredhitchcockgeek.com . Acesso em: 25 mar. 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Inquietar-se diante de cada imagem. Entrevista realizada por Mathieu Potte-Bonneville & Pierre Zaoui e publicada na revista Vacarme, nº. 37, outono de 2006. Disponível em: <http://www.vacarme.org> / Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/> Acesso em: 20 fev. 2017.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/portal/site/publicosdecultura/pesquisa/>. Acesso em: fev. 2017.

JLEIVA – CULTURA & ESPORTE. Pesquisa de hábitos culturais – RJ, SP e 12 capitais – Hábitos Culturais dos Paulistas – Cultura SP. Disponível em: http://www.pesquisasp.com.br/downloads/livro_cultura_em_sp.pdf. Acesso em: fev. 2017

ORIGEM DA PALAVRA. Disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/>. Acesso em: out. 2018

ANEXO A – Termo de autorização de uso de imagem e depoimentos

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, _____, CPF _____, RG _____, depois de conhecer e entender os objetivos e procedimentos metodológicos, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, declaro, através do presente termo, que concordei em ser entrevistado(a) e/ou participar na pesquisa de campo referente ao projeto de doutorado intitulado “*Arte atual e bricolagens do espectador: tempo, desejo e invenção na fruição estética*” desenvolvido pela Profa. Ms. Andrea Matos da Fonseca. Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é orientada pela profa. Dra. Carmen Sylvia Guimarães Aranha, a quem poderei contatar/consultar a qualquer momento que julgar necessário através do e-mail saranha@usp.br.

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus, com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informado(a) dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo e, ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos e/ou vídeos (ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor dos pesquisadores responsáveis pela pesquisa acima especificados. Minha colaboração se fará de forma anônima, o acesso e a análise dos dados coletados se farão apenas pela pesquisadora e/ou seu(s) orientador(es). Estou ciente que na publicação total ou parcial dos resultados desta pesquisa, minha identidade será mantida no mais rigoroso sigilo e que serão omitidas todas as informações que permitam minha identificação.

Mesmo não tendo benefícios diretos em participar, indiretamente entendo minha contribuição para a melhor compreensão do fenômeno estudado e para a produção de conhecimento científico. Ainda assim, fui ainda informado(a) de que posso me retirar desse(a) estudo/pesquisa a qualquer momento, sem prejuízo ou constrangimentos.

Por ser a expressão da minha vontade assino a presente autorização, cedendo, a título gratuito, todos os direitos autorais decorrentes dos depoimentos e entrevistas por mim fornecidos, abdicando do direito de reclamar de todo e qualquer direito conexo à minha imagem e/ou som da minha voz, e qualquer outro direito decorrente dos direitos abrangidos pela Lei 9160/98 (Lei dos Direitos Autorais).

Atesto recebimento de uma cópia assinada deste termo de consentimento.

PS: Quaisquer dúvidas relativas à pesquisa poderão ser esclarecidas pela pesquisadora profa. Ms. Andrea Matos da Fonseca, por meio do telefone: (11) 99769-5085 ou pelo e-mail defonseca@gmail.com.

São Paulo, _____ de _____ de 20____.

Assinatura do participante

Assinatura do pesquisador responsável
Profa. Ms. Andrea Matos da Fonseca
No. USP 294 5168

ANEXO B – Entrevista: A.

Local: Pinacoteca do Estado

Fevereiro/2017

Local: Pinacoteca do Estado

Fevereiro/2017

É sábado por volta de 13h, estou sentada em um banco ao lado da entrada principal da Pinacoteca do Estado, local escolhido por A.. Olho a entrada das pessoas, aguardo a chegada da minha entrevistada... Um segurança se aproxima, parece agitado, mas parece que quer me dizer algo. Então, fixo meu olhar nele.

O segurança me diz a respeito do quanto as pessoas deixaram de usar metrô ou ônibus para chegar na Pinacoteca, lugar que considera de fácil acesso e próximo. Preocupa-se e afirma com firmeza: “Agora, as pessoas só querem andar de Uber”. Quando vê uma mulher descendo as escadas com um celular na mão, também logo me diz: “Olha, alguém vai levar o celular dela.”. Continuo no aguardo de A., ele se mostra preocupado com a chuva que se aproxima, porque não vai conseguir “pegar” seu almoço.

Minha entrevistada chega e minha atenção se desvia. Ela senta-se ao meu lado no banco. Decidimos guardar nossas bolsas e tomar um café para iniciarmos nossa conversa.

Encontramos, no corredor para chegar ao Café, duas esculturas nas colunas. A. se impressiona, se empolga, diz que adora aquilo, aquele movimento do corpo... Inicia sua fala sobre a Pinacoteca e o “tempo” que ela não visitava aquele lugar. Ela fala que a “memória” que tem da Pinacoteca é totalmente diferente, me diz: “não era tão chique assim, eu acho...”.

Sentamos, pedimos algo para beber e aproveito para pedir autorização para gravar e, também, para que A. faça uma apresentação pessoal, quero saber mais sobre ela, sua idade, o que faz?

A.: Meu nome é A., tenho 35 anos, sou educadora, especificamente de educação infantil. Atualmente, trabalho com crianças pequenas de 0 a 3 anos.

Percebo que neste momento, suas frases são mais breves, ela estava bastante falante até ali, então peço para que me conte mais de suas experiências com a educação.

A.: No caso, no âmbito... A minha trilha mesmo em educação foi muito curiosa, assim... Eu vou começar lá do começo: o porquê que eu optei em fazer pedagogia.

Eu trabalhava com meu pai. A grande expectativa do meu pai é que eu fizesse administração. Para administrar a empresa da família, né. E aí beleza, eu discutia com ele que eu queria fazer letras, psicologia ou pedagogia. Ele falou que era sem futuro: “Que eu ia viver do que?”. Enfim, uns papos... Eu fui indo na onda do meu pai. E meu pai prestava serviços para R. na época e aí eu pegava no pé dele que eu precisava fazer experiências em outro lugar, trabalhar em outro lugar que não fosse na empresa da família. E meu pai conseguiu, mais ou menos, um jovem aprendiz na R. para mim, né.

Aí fui eu trabalhar lá na R.. Lá na R., eu trabalhava na administração de manutenção. E eu auxiliava as pessoas, auxiliar administrativo, enfim com papelada, levava... Era mais ou menos uma office-girl... Subia e descia, levava papelada dentro da R.. E aí eu conheci o pessoal do RH e eles conversavam comigo várias coisas, muita amizade. E aí eu falei da minha vontade de fazer pedagogia. E, tinha uma menina, o nome dela era C., que aí ela falou assim: “Por que você não faz pedagogia?”

“Ah, porque meu pai não quer e tal, tal...”

E eu dependia do meu pai para custear os meus estudos e aí ela falou assim: “Mas, tem pedagogia empresarial. Você pode trabalhar em RH e você pode ajudar seu pai na empresa”. Aí eu fiquei sabendo, pesquisei e foi o que eu usei para convencer meu pai [risos] em fazer pedagogia. Ele não gostou, mas eu comecei a fazer pedagogia. Isso foi em meados de 2006, por aí, enfim...

Fiz pedagogia e aí comecei, no segundo ano, os estágios que tem que fazer. Aí eu lá na R., trabalhando na R.. E aí começou os estágios em sala de aula e eu convenci o meu pai, porque eu trabalhava meio-período na R. e meio-período com o meu pai, eu convenci meu pai em ceder este período para fazer os estágios, aí eu entrei em sala de aula.

Aí eu lembro da primeira escola que eu fiz estágio, foi lá no F.L.⁵⁶ na Vila Mariana. Eu achei muito legal, porque eles tinham um programa de Escola da Família, alguma coisa parecida, onde os jovens iam e as crianças também faziam parte nos finais de semana. E aí eu ia de semana e aí eu ficava também de fim de semana, fazendo parte desse projeto. E eu queria participar na sala de aula e aí a diretora na época falou assim: “Então, calma, tal...”.

⁵⁶ Escola estadual localizada na Vila Mariana, zona sul do município de São Paulo.

Até que eu entrei na sala de aula, as professoras iam dar uma volta para tomar um café e me deixavam com as crianças. Aí eu me encantei... Adorei. Nós íamos passear com as crianças para ver os jardins. Estava na época com um projeto de jardinagem.

E eu me encantei por aquele mundo, assim de... Conversar com as crianças, interagir com eles e conhecer junto com eles. Passou mais ou menos 6 ou 8 meses, eu mandei currículo para várias escolas pequenas e me chamaram. Sem meu pai saber, eu pedi as contas na R. e fui para a escola trabalhar. Ganhar 300 reais...

Procuro deixá-la bastante a vontade e percebo sua emoção ao falar desse assunto, penso que este caminho das experiências profissionais podem me aproximar dos assuntos que gostaria de tratar com A., então continuamos a falar sobre suas experiência profissionais. Peço a ela para falar se ela lembra sobre as primeiras emoções em sala de aula.

A.: A minha primeira emoção, quando eu entrei como estagiária... Eu fiquei ansiosa, porque foi como abraçar o mundo, sabe? Eu queria fazer tudo ao mesmo tempo assim, né... Eu fiquei muito empolgada. E aí eu respirei, falei assim: “Não. Vou devagar, porque eu tenho que observar para aprender.”. E aí eu fui como auxiliar... Fui aprendendo, acompanhando as educadoras na escola, mas elas não brincavam com as crianças. Era uma coisa muito mais... Era formal demais.

Eram crianças de dois anos e eu lembro nitidamente que eu tive problema com uma educadora, porque teve uma atividade de arte que ela pegava as mãos das crianças e carimbava os dedinhos. E, eu falei assim: “Não, vamos fazer assim... Não e tal...”. Ela ficou superchateada comigo, e pediu para eu não auxiliar mais ela.

Entendo que ela começa esse assunto como uma forma de tratar de algo que ela acredita que possa me interessar, já que em nossos contatos iniciais ou havia indicado que os temas de nossa conversa tratariam de experiências dela com as expressões artísticas. Então, peço para ela falar mais sobre o que aconteceu e por quais motivos ela achava que a educadora não deveria segurar a mão das crianças.

A.: Porque eu via o rosto das crianças, elas não estavam felizes com aquilo, elas não estavam entendendo nada do que estava acontecendo, né. E tinha um caderninho de carimbo com dedinhos, uma coisa assim... E ela queria copiar fielmente aquilo e eu falava: “Não, vamos

colocar uma coisa maior para eles brincarem.”. E aí ela segurava tal, porque tinha que fazer umas pastas, enfim...

Eu ficava muito incomodada com aquilo e aí eu sugeri para ela, né: “Não. Coloca uma coisa maior para eles brincarem... De repente a gente pode colocar umas tintas no chão ou, então, em cima de tigelinhas para ver se eles vão pegando e carimbando as mãos onde eles quiserem dentro do que a gente colocar ou coloca as pastas junto.”; e ela ficou muito brava comigo.

Então, faço mais uma aproximação ao perguntar como ela acha que pode ser uma atividade de artes.

A.: Eu vou falar no âmbito das crianças, que eu acho que é algo que eu tenho mais propriedade. Uma atividade de artes, na verdade, ela tem que abrir...

São vários meios de sentir, entendeu?

É muito complicado para mim. Eu tenho dificuldade de estabelecer a minha expectativa, de colocar um pedaço de papel e - como, por exemplo, aconteceu comigo – carimbar a mão da criança para fazer formas. Mas, para quê? Para quem? E a criança, né?

Então, eu acho que a atividade de artes você tem que sentir. O educador tem que chegar no espaço e sentir como estão aquelas crianças, aquele espaço, mas sempre com essa intenção de... (Tô confusa...); propor diversos sentimentos para as crianças, com tinta ou o que seja.

Eu acho que tem que ter essa intenção de algum sentir para mim em uma atividade de artes para transformar alguma coisa.

Aproveito esta resposta, para introduzir a primeira pergunta do meu roteiro. Quero entender se a perspectiva de A., seu modo de olhar se relaciona às experiências dela com as expressões artísticas. Então, peço a A. para contar qual é a sua lembrança sobre sua primeira experiência com uma linguagem artística. Ela ri muito.

Insisto na pergunta e reforço dizendo que pode ser com o desenho, a pintura, a dança, o teatro... Reitero que pode ser uma lembrança do período escolar ou de outro momento, mas que ela me conte a recordação que consegue recuperar.

A.: Eu lembrei, mas é que eu era muito moleca também...

Tá bom, mas essa é escolar... Eu estudava lá no S.N.L.⁵⁷ e nós fizemos uma peça de teatro. A professora propôs uma peça de teatro, enfim... Então, teve toda uma organização, que eu não me lembro do processo de organização, mas eu só sei que eu ia ser o guarda da história. A história era a seguinte: Era a velhinha que levava areia. Eu não lembro direito da história, eu só lembro que era a velhinha que levava sacos de areia e esse guarda abordava a velha em uma fronteira, perguntando porque ela estava levando areia⁵⁸. E eu ia fazer este guarda. E, na verdade, assim... Na organização, na sala, enfim... Eu super me empolguei: “Eu vou, eu vou, eu vou...”, mas na hora... [risos].

E a escola tinha um palco, e tinha uma coxia atrás... E a peça começava com a velhinha na bicicleta e ela ia cantando, voltando... Indo e voltando. E, depois, esse guarda entrava na história e, eu, era esse guarda.

E eu lá atrás e quando a professora fez assim para eu ir [mostrou com um aceno]. Você não tem noção do que foi aquilo para mim. A minha perna tremeu igual uma vara, porque estava cheia a escola (eu acho que era uma semana cultural, algo assim). E eu tinha uma coisa com a voz, né. Mas eu só ia estar lá parada e perguntar: “Onde você vai?”, “Por que areia?”. Essa era a minha missão na peça.

E eu lembro que quando eu sai da coxia e aí eu olhei para aquele monte de pessoas sentadas, olhando para mim. A mão começou a suar, sabe? Um nervoso muito além do que podia controlar. E eu tinha que parar e ficar bem assim com cara, assim, de guarda, né... E tinha uma expressão, que a professora falava assim: “A., não esqueça da expressão. Você é um guarda. Como que um guarda tem uma expressão?”

Eu sempre fui uma pessoa muito sorridente. Eu tinha dificuldade de fazer caras fechadas. Então, foi um mega-desafio para mim. Eu lembro que eu fazia a expressão e, o nervoso era tanto que minha perna tremia, a professora olhava, falava assim: “Faz a fala, a fala...” [risos], perto da coxia ali perto: “A fala, a fala...”.

E eu tava do lado direito do palco, a professora em uma quina, assim, fazendo assim tipo: “A fala!” e eu não conseguia falar. E a colega... V., eu lembro até hoje o nome dela (gente boíssima, a minha amiguinha). E ela passava, olhava para minha cara, tipo assim: “Eu tô na fronteira, você tem que me abordar!”. Até que eu consegui abordar, mas a minha voz saiu muito trêmula. Eu acho que essa foi uma mega-experiência para mim.

⁵⁷ Escola municipal localizada no bairro da Vila Nova Cachoeirinha, zona norte do município de São Paulo.

⁵⁸ Conto “A velha contrabandista” de Stanislaw Ponte Preta.

Durante a fala de A., meu pensamento vaga por Merleau-Ponty, um “nascer com as coisas” que coloca o corpo como presença incontestável na experiência. Não só um feixe de funções, Merleau-Ponty afasta dualismos ou mecanicismos – não separa sujeito e objeto, corpo e mundo. O corpo não é pensamento ou ideia, somos nosso corpo. Não compartilho com ela meus pensamentos. Então, a partir do que ela contou, pergunto: Você já sentiu algo similar diante de um trabalho artístico?

A.: Já... No caso assim, plástico, já... Neste sentido?

Insisto, sem tentar definir este corpo como presença inalienável. Reitero, você já sentiu isso diante de um trabalho artístico? Você se lembra quando e qual foi o trabalho?

A.: Foi na minha pós, na M. A.. Foi uma aula com a... Puxa, qual é nome daquela professora? É uma professora de dança, na verdade... E aí ela trouxe para gente uma proposta de dançar e pintar ao mesmo tempo. O nome dela é A., A. C., não sei se você conhece? Enfim...

Ela deu uma proposta de dançarmos e colocou várias tintas plásticas, enfim... E um papel grande no chão e nós tínhamos que escolher um lugar e centrar naquele lugar. Pegar uma cor, ir para aquele lugar e dançar... Sentir o que o seu corpo iria fazer.

Vixe, para mim foi o maior forte, porque... Aí foi forte, eu não consigo falar agora. Mas eu me emocionei muito, porque... Eu lembro que eu fui para um canto da sala. E eu peguei a cor vermelha. Eu lembro que tinha preto e amarelo, eu peguei estas três cores. E, nós estávamos de shortinhos pretos... Ela exigiu que nós fôssemos com uma roupa que desse para...

Ela colocou uma música do Milton Nascimento, eu não me recordo a música, mas eu tenho na memória o ritmo da música. Não é uma música muito conhecida. Mas eu lembro, eu dançando e pintando. E ela falou para usar várias partes do corpo, não somente as mãos... E criar, sentir a dança do seu corpo, então para mim foi muito forte e eu até chorei, assim.

Porque, eu não sei... Porque parece que eu senti, assim... Nascendo de novo, mas sem ter um controle no corpo, sem mandar as coisas: “Olha, vamos mexer aqui, vamos mexer ali...”. Ao mesmo tempo, que era um nascer... Mas, era algo... Era uma liberdade, sabe? É como se você tirasse a sua mente do controle e deixasse o movimento com a pintura vir... Foi isso que aconteceu, então, para mim, foi bem importante.

Então, interrogo A.: a partir dessas suas experiências, você tem alguma definição de Artes?

A.: Uau [risos]... Uau, né... Definir arte para mim é muito complexo. Assim, dentro de mim, eu acho que a arte vem para te mostrar o que só os olhos não alcançam, sabe?

A arte é um paralelo, assim... Da onde um dia você gostaria de alcançar lá dentro, lá dentro, lá dentro... E ela te mostra as possibilidades que você pode alcançar e chegar, faz você refletir sobre si, sobre o mundo: O que é você? O que é seu?

Resumindo, eu acho que a arte ela é isso: ela vem para te fazer alcançar... Enxergar o que a matéria não enxerga, os olhos não enxergam. É uma definição que eu tenho de arte.

Continuo a perguntar, você lembra qual foi sua primeira experiência com um trabalho artístico? Um artista já reconhecido?

A.: Aí... [silêncio] Vamos lá puxar. Puxando a memória... Aí, fiquei tensa. Aí, como é o nome daquele cara, gente?

Foi em uma Bienal que teve... Eu não lembro o nome do artista. Era o seguinte... O cara, ele... Eu acho que era Nuno... Nuno “alguma coisa”. Ele faz assim construção de coisas com vários materiais mortos. Não é isso?

E aí teve um ateliê sobre as exposições dele. E eles ofereceram vários materiais, ferro, enfim. E era só ferro, que você tinha que construir alguma coisa com aquilo. Mas essa não foi a primeira... É que me veio essa na cabeça agora. Foi 2002-2003, por aí... Mas ficou forte para mim, enfim... Eu vou te falar. E aí você tinha que construir algumas coisas...

A. me leva a pensar em Didi-Huberman, na semelhança e dessemelhança da imagem no que o autor identificará como um trabalho de “ruminação eterna”, sempre a enviar a outra, um fazer e desfazer na temporalidade escandida da obra de arte. Então, ainda que não consiga identificar bem o artista ou o trabalho artístico, pergunto: Por que ficou forte para você?

A.: Por causa do material ferro (e tinha muito ferro). A proposta era construir coisas que pareciam leve com o ferro. Pô, é difícil, foi muito difícil. [risos]

Eu olhei assim: “Mas, tudo aqui é pesado, né?”

E aí a educadora que estava no ateliê, começou a pegar um pouco da memória e fazendo a gente lembrar da questão da infância, na vida, aquilo que você olhava que parecia ser

pesado. Uma coisa assim... E, quando você foi ver não foi nada daquilo, trazendo para os problemas do cotidiano, né. E aí passou isso para o material.

E como você constrói alguma coisa com coisa pesada que se mostra leve? Eu achei bem complicado isso, né... Mas esse era o desafio. E aí tinha uns ferros pesados de ferrugem e tal... Tinha alumínio também bem pouco.

Eu não sei se era o Nuno. Porque tem um artista que é Nuno “alguma coisa”.

As lembranças de A. me fazem citar a ela o nome de Nuno Ramos, dizendo que conheço um artista com esse nome, porém não afirmo a ela que o trabalho é dele, e ela continua.

A.: Que constrói coisas com... É ele? Me ajuda aí com a memória! Eu não sei se era ele, mas eu tô com ele na cabeça.

Então, digo para ela não se preocupar com o nome do artista; peço para ela falar mais sobre esta experiência e por que lembrou-se de Nuno Ramos também.

A.: Eu acho que é porque eu também já vi algumas coisas dele. E na Bienal, também... Teve uma Bienal que eu não sei se foi essa que eu fui, que teve coisas dele. Mas não foi dessa... Eu tô muito confusa, meu Deus...

Logo que chegamos na Pinacoteca, quando nos deslocávamos até a cafeteria, antes de iniciar nossa visita, encontramos uma exposição temporária de Ana Maria Tavares⁵⁹. Então, pergunto a ela se o nosso encontro com as superfícies metálicas de Ana Tavares talvez a fizeram lembrar destes trabalhos que ela viu na Bienal?

A.: Pode ser... Boa! Pode ser isso. E aí essa proposta que eu fiz neste ateliê. E foi em uma Bienal, foi lá no Ibirapuera. Isso eu recordo plenamente. Que tinha essa coisa de você construir com o pesado o que vê leve. Uma coisa de olhar, assim... Sabe?

Como ela tocou em uma palavra importante para mim. Peço a A. para falar mais sobre este olhar.

⁵⁹ No mesmo lugar: uma antologia de Ana Maria Tavares. Pinacoteca do Estado (19 de novembro de 2016 a 10 de Abril 2017)

A.: *Nem tudo que você vê é aquilo que você vê, você entende? Era mais ou menos isso a proposta. Então, eles disponibilizaram esses materiais bem pesados e você tinha que fazer uma construção para passar outra mensagem. E aí eu me recordo plenamente o quanto foi difícil para mim fazer isso [risos]. Porque eu via o ferro e eu só via o pesado, entendeu?*

E aí as outras pessoas (e aquilo me incomodava demais)... As pessoas iam construindo, lá em cima tal... Colocando ferro em cima de ferro, tal... E, depois, iam falando umas com as outras: “Olha você tá vendo a leveza?”, “Parece um rio.”, “Uma cachoeira.” e eu não via nada daquilo. Isso me incomodou profundamente.

Essa experiência que eu passei, na verdade, não foi assim... Eu não sei se ela não alcançou a proposta ou se vem um desafio que me provocou, sabe?

“Mas, puxa, por que eu não eu não consigo ver e nem sentir o que as pessoas estão colocando.”. E, aí, depois passou um bom tempo, caiu a minha ficha, eu me sai super mal... Porque as pessoas colocando lá, tal... Depois, teve uma roda, as pessoas falando sobre seus fazeres e eu lá com os ferros na mão [risos]. Foi muito triste para mim, sabe?

Eu não consegui fazer nada, porque aqui tudo para mim é muito pesado. Eu não consigo pegar um ferro pesado e fazer alguma coisa para mostrar que é leve.

Eu lembro que a educadora deu até uma risada, assim tipo de satisfação, não sei? Não sei, não li a risada dela... Por dentro, sabe aquela risada com o olhar por dentro? “Tudo bem.” Tudo bem também não fazer, mas todo mundo fez e eu me senti super mal [risos]. Puxa vida, entende?

“Esse cara é louco, que ideia é essa...”. Não dá. Não dá. Não dá, enfim... Passou. Acho que depois de uns quatro meses que caiu a minha ficha. Caiu a minha ficha da seguinte forma: aquilo que você vê é pesado e se eu não consigo fazer, é porque eu não estou conseguindo ver, então, nossa... É, mais ou menos assim, como que o pesado pode se tornar leve, mais ou menos assim, o contrapor... E eu não consegui fazer porque para mim não tem um contra é aquilo mesmo. Aquilo já era o meu contrapor, você entende mais ou menos o que eu quero dizer?

Então, para mim foi aquilo, o significativo foi aquilo e tudo bem... Tudo bem. Eu não preciso fazer cachoeira de ferro se eu não vejo leveza naquele pilhar de ferro. Eu tenho que ser fiel com o melhor olhar e é essa pegada [risos]. É isso... E foi bem engraçado isso.

Recupero minha questão inicial: Essa foi a sua primeira experiência com um trabalho artístico? Caso não, você consegue se lembrar qual foi a sua primeira experiência?

A.: *Então, é por isso que eu estou aqui na Pinacoteca. [risos]*

Eu acho que... S. N. L. também, nós fizemos uma excursão aqui para a Pinacoteca e eu acredito que eu tinha uns 10 ou 12 anos, por aí, também. E foi minha primeira ida de forma consciente para um museu. Por que eu falo consciente? Porque eu entendi o porquê eu estava aqui. E, eu lembro que minha professora de artes, ela tinha umas intervenções muito loucas, muito legais, assim...

Então, peço a ela para falar mais sobre essa compreensão do “porquê” estava em uma exposição.

A.: Nós estávamos aqui para acompanhar um trajeto. Eram umas esculturas de corpos. Eu não lembro o artista... E a professora falou que nós viríamos aqui para contemplar as formas de corpos e esculturas que tinham aqui. Era isso. Mas aí, quando eu vim aqui, teve todo um trabalhinho. Nossa, eu joguei fora estes dias.

Pergunto se ela quer falar mais da professora também, já que menciona a figura de professores várias vezes.

A.: Ela era muito louca... Eu lembro que ela passava muito para nós: Anita Malfatti, Tarsila do Amaral... Hoje eu entendo que era por uma questão curricular, tinha que seguir. E aí, ela tinha um lance assim:

“Olha o negócio tá aqui, vocês vão copiar. Eu vou dar um lápis para vocês, um papel e vocês vão copiar de forma fiel ou não ao que está aqui.”

E aí eu ficava assim: “Puxa, eu não sei desenhar.”. Porque eu tenho problema de desenhar de forma figurada. Eu sempre gostei das coisas mais abstratas. E aí eu cheguei nela e falei: “Professora, eu não consigo desenhar?”

Eu lembro que era um quadro da Anita que ela está sentada assim (mudou a voz, a expressão do rosto e imitou uma pose). Com aquele olhar magnético dela, sabe? E ela muda o olhar dela. E aí ela olhou para mim e falou assim: “A., você não consegue desenhar no papel?”

“É, eu não consigo. Eu gosto de pintar.”

E ela: “E como que você desenharia se não fosse no papel?”

Nossa, eu não esqueço até hoje, nossa... Isso foi muito louco. Eu falei assim: “Ah, eu não sei? Tipo no papelão?”

Ela: “Não no papel. Qual a outra forma de você desenhar a Anita?”

Eu sentei e fiquei lá na mesa, eu pensava: “Como eu vou desenhar...”. Fiquei, fiquei, fiquei, fiquei... Aí eu falei assim: “Professora, eu não sei, eu não sei desenhar.”

E aí ela falou assim: “É. Mas qual a forma que você poderia desenhar que não seja no papel?”

Ela falou a mesma coisa: “Mas que mulher louca.”. Eu fiquei brava com ela, eu lembro [risos]. E, de novo, todo mundo fazendo e eu não porque eu não conseguia desenhar [risos].

E aí passou, quase no final da aula, faltava uns 10 minutos para tocar o sino. E, aí, ela falou assim: “Vamos preparar... Parando com a atividade, trananan, trananan, trananan...”.

E eu, toda mal, mas ela também não pegou no meu pé para eu poder desenhar a Anita. Aí, eu cheguei e falei assim:

“Pô, professora...” Mas não era essa a linguagem que eu usei; só lembro disso aqui: “Eu não consegui desenhar esta mulher com o olhar assim e imitei...” [faz uma expressão facial]

E ela falou assim: “Acabou de desenhar.” E saiu andando [risos]. Eu achei bem legal isso...

Recupero para ela que o assunto que estávamos falando era sobre a experiência que ela viveu na Pinacoteca.

A.: E ainda com essa professora meia maluca... Nossa, eu não lembro o nome dela, porque eu chamava... Para mim, particularmente, era “minha professora maluca”, ela era bem legal... E aí ela falou assim: “Olha, nós vamos no museu. Eu quero que vocês contemplem e observem todos os traços dos corpos, das esculturas. Tudo que tiver corpo, vocês vão desenhar...”

E o desenhar para mim sempre foi muito difícil [risos], porque eu não conseguia desenhar.

Aí, nós chegamos aqui na Pinacoteca e tinha um grupo de educadores esperando a galera da escola. Aquele monte de pré-adolescente, sei lá como é que falava na época.

Eles receberam a gente, dividiram em grupos pequenos. Eu não me recordo o quanto, mas eu lembro que eram grupos pequenos e a gente começou a andar por aqui. E, aí, eu me lembro que tinha uns corredores com umas esculturas, muito lindas de corpos mesmos, acho que... Enfim, e eles deram uma atividade que tinha quatro folhas com um roteiro e eles pediram para nós... Cada grupo tinha um roteiro diferente, era uma coisa assim... E nós íamos ler e tentar fazer o que estava escrito ali.

E, na maioria dos roteiros, você tinha que decidir em grupo qual era a forma que mais chamou a atenção e o porquê. Você desenhava e desenhava só... E, depois, falava porque você escolheu. E tinha uma questão também: tudo tinha desenho. Tudo tinha que desenhar. Isso me incomodava muito, sabe.

Depois do corpo, a gente tinha que escolher uma parte do corpo que a gente tinha que desenhar. E, assim, foi... E, nessa trajetória... E não era tão lúdico assim, tinha uma questão de sentar mesmo, de olhar. E tinha uma inquietude, porque a gente tava encantada com o lugar e a gente não parava muito, mas aí eu parava e olhava. E eu lembro de um dorso. Não sei se é dorso? É uma parte do corpo que era a mulher assim [faz uma pose] e só até aqui [mostrou a proporção no corpo dela]. É dorso, né? Uma escultura.

Parecia que ela tava deitava e só tava a metade da mulher [risos]. Eu fiquei um bom tempo olhando aquilo [risos]. Eu ficava o maior tempo olhando aquilo e imaginando: “Nossa, como seria a outra metade dela? Como ela estaria”.

E aí eu peguei meu relatorinho e tentei copiar o “diacho” daquele dorso lá, que eu não conseguia ser tão fiel. Aí eu lembrei o que a professora fez lá com a Anita e eu começava a ir para trás, assim... Eu falei: “Nossa, deve ser assim, né?”.

Porque ia até a metade, aí eu imaginava o restante da mulher, qual a posição que ela estava... E, muito assim, muito do meu jeito, eu fiz lá o desenhinho e eu fiz a mulher até a metade e desenei a mulher toda torta, né. Eu tinha esse material. E parei ali e fiquei olhando, olhando. Eu falei assim, nossa... Eu pirei naquilo, porque eu imaginava: “Ela tá mais para trás, ela tá jogando o cabelo. Aí não, eu acho que ela tá de lado.”. E fiquei um bom tempo e aí nessa teve um intervalo que aí todo mundo conseguiu fazer, a gente ia ter um intervalo para o lanche, alguma coisa assim... Depois voltar em uma roda de conversa, onde cada um ia apresentar, eu acho que era isso.

Foi quando eu encontrei esse quadro. Era um quadro grande, Andrea. Grande... Que era próximo desse dorso aí que eu estou te falando. Mas era grande, nossa! Era uma parede inteira e tinha mulheres: parecia uma batalha, que eu me lembro. Mas aí eu vi uma mulher em pé e ela tava assim [fez uma pose, como quem acena]. Ela parecia que estava meio inclinada. E aí eu pensei: “Puxa, é a mulher do dorso!” [risos].

Eu fiquei horas ali. Eu imaginei que era a mulher daquela escultura. E comecei tipo imaginar... Eu fiz histórias no quadro, entendeu? “Nossa, eu acho que ele se apaixonou por esta mulher e, depois, ele fez aquela escultura para ela. Mas acho que ela só gostava daquela parte do corpo...”. A maior viagem. Eu só sei que eu fiquei um bom tempo ali, criando histórias naquele quadro grande. Era um quadro que parecia tons de pastel. Essa mulher estava de branco. Eu lembro que ela parecia uma grega, alguma coisa assim. Sabe? Eu só lembro do vestido dela branco e a leveza da pose dela: um pouquinho para trás e apontando alguma coisa – que é por isso que eu fiz a junção com a mulher do dorso. Essa é a memória que eu tenho.

Recupero para A. que ela volta a citar uma suposta “leveza” nesta pintura, o que se contrapõe ao trabalho que cita anteriormente de ferro. E ela continua seu comentário.

A.: É bacana agora você me trazendo isso, puxa vida... É muito louco, porque o dorso ele era de ferro [risos]. E ele era de uma cor escura assim, ó... Marrom, era um ferro queimado (bronze, provável?). Não sei qual era o material daquilo... Puxa vida... Ele era de ferro, parecia de ferro, um ferro marrom escuro. Ia até o peito a metade e, depois, eu via a mulher de branco. Nossa, que legal, né!?

Penso em Warburg e as correlações, constelações e transformações das imagens nas suas pranchas, mas não comento sobre este autor com ela. Na verdade, faço um convite para caminharmos pelo espaço expositivo. Digo a ela sobre a possibilidade de não encontrarmos as obras às quais ela se referia em seu relato, mas ela se anima e saímos para caminhar. Ao iniciarmos nossa visita, A. me parece inquietada pelo material de uma instalação artística de Ana Maria Tavares. Ela faz o seguinte comentário:

A.: É pelo material pesado, o ferro, né? E, aí, quando nós entramos lá, o ferro já me chamou a atenção. Porque você falou essa coisa de segurar... [disse que ela poderia tocar, conforme indicação no espaço expositivo] E aí eu relatei esse lance que eu acho que é o Nuno. Eu acho, não tenho certeza, mas, enfim eu me lembro nitidamente porque eu fiquei brava, brava demais com o lance da... Nossa, que louco!

Subimos para o núcleo histórico da Pinacoteca, por conta das descrições que A. fez anteriormente. Ela comenta:

A.: Quando eu peguei aquele quadro enorme, Andrea. Era enorme, era do tamanho de uma parede toda. E eu fiquei lá na frente e eu ria, sabe, porque eu falei: “Nossa, não, ela está assim... Aaahhh, eu já sei...”. E eu ia criando histórias em cima daquilo.

No corredor do piso superior da Pinacoteca, ela continua contando:

A.: Na verdade, assim... Eu ainda estou inculcada pelo link que nós fizemos... E eu não lembro, entrando assim agora, eu não me lembro... A minha lembrança maior é direto do objeto, sabe?

Pergunto para ela: “O que você lembra desse objeto?”

A.: *Era esse corpo, esse dorso dessa mulher. Esse dorso dessa mulher pela metade e eu olhava, olhava, olhava... Eu fiquei um bom tempo olhando, mas eu não lembro, especificamente se foi dentro ou se foi fora [risos]. É bem engraçado, porque eu imaginei ela assim também, porque ela estava assim [faz as poses]. A escultura tava assim, né. Aí eu imaginei: “Acho que ela deu uma viradinha.”. Porque era um corpo bem desenhado, sabe. Ela estava nua. Mas era como se ela tivesse assim [faz a pose] e como a escultura tava pela metade até aqui olha, mais ou menos... [mostra no seu corpo a medida] Tinha o lance de virar, aí eu imaginei que ela podia estar assim: viradinha. E, depois, esse quadro grande que eu vi, ele desconstruía a minha imagem. Porque eu imaginei: “Nossa, é aquela mulher, mas ela tá aqui um pouco inclinada e tal...”.*

Era bem grande. Era uma parede. Enorme. E tem uma coisa também, considerando que eu era criança na época, tem que saber como era esse grande para mim, né.

Talvez, não é tão grande hoje para mim. Assim como era antes... Porque eu fiquei encantada. Tinha um banquinho na frente do quadro e para mim era muito grande.

Continuamos a caminhar e faço mais perguntas sobre as características da imagem. Como era essa mulher? O que ela vestia? Outras esculturas e pinturas encontradas pelo nosso percurso chamam a atenção de A. e lhe remetem a posição da escultura da qual ela quer se lembrar. A. continua a citar algumas características que se recordava.

A.: *Era uma mulher com várias pessoas assim [gestos com a mão], entende. Era muita gente... Bonito, né? [aponta uma escultura]*

No quadro ela estava vestida de branco [pausa]. E, eu sempre achava, na minha memória assim, para mim o quadro era mais ou menos assim [aponta outro]. Para a minha perspectiva de criança, eu não sei agora... Na minha memória, ela parecia uma grega, sabe [risos]? Ela estava, tipo assim, mas vestida [aponta outra escultura].

Para mim, na minha memória, o quadro era deste tamanho, Andrea [na frente de outro]. E eu sentava na frente do quadro e ficava...

Então, perguntei para ela se consegue dizer o que a tinha comovido naqueles trabalhos artísticos.

A.: Para mim, quando eu vi quando eu era criança?

Então, é exatamente isso, a procura dessa mulher... E para mim tinha uma leveza de festa, sabe. Mas, ao mesmo tempo que parecia esta festa, tinha uma coisa de luta. É que fiquei muito fechada na questão dessa mulher, porque quando eu olhei a primeira vez no quadro, eu olhei a mulher, porque eu tinha olhado a escultura.

Continuamos a caminhar, então pergunto se ela recupera algum aspecto de suas experiências com a arte no seu trabalho como educadora.

A.: Minha experiência na arte como educadora... Eu acredito que tem muito essa questão do... Eu recupero essa questão do... Quando eu estou fazendo alguma atividade de arte com as crianças, eu recupero esse acreditar... Acreditar nesse tocar da arte, porque assim... Eu não digo nem pelas minhas memórias... Tem um pouco das memórias, mas a gente quando está debruçada em uma atividade de artes... A gente, eu particularmente, dificilmente eu penso ou sinto a memória de infância, acho que é porque já está tão passada, mas eu trago a minha memória mais consciente da arte. Quando eu me coloquei em sentir aquilo, quando eu me coloquei, por exemplo, o lance do ferro, em pintar, em pertencer aquilo... Então, eu recupero isso, esse desafio de estar sempre transformando e se colocar... E se jogar naquilo para ver o que dá [risos].

Continuamos a caminhar e ela comenta:

A.: É legal, porque eu estou vendo várias coisas que eu fiquei imaginando: Olha, que louco... É muita bobeira [risos]. Olha, que bacana, né. Isso aqui é o que? Mármore? E traz uma leveza...

Ao longo de nossa visita, ela me faz uma série de perguntas. Penso que ela quer ouvir minhas explicações ou falas sobre as produções que encontramos. Resisto. Procuro ouvir mais as questões dela do que oferecer a ela as minhas respostas. A. me pergunta sobre os materiais, sobre o período das obras que encontramos. Então, faço outra pergunta a ela: Você desenvolve alguma expressão artística?

A.: Eu acho que... Não, eu tenho certeza. Minha linguagem artística está sempre mais voltada para a questão do movimento, dança. Para mim o corpo ele fala a todo momento. Então, até nas atividades que envolvem as questões mais plásticas, de contemplação, enfim... Para mim

é muito forte essa questão que o corpo precisa estar muito ligado com esta energia que vem. E como conectar isso? Então, eu desenvolvo, procuro sempre atingir este corpo.

Descemos para o primeiro andar, onde passaremos a visitar a exposição temporária de Ana Maria Tavares. Então, A. comenta:

A.: E elas estão aparecendo um monte para mim... [risos]

Não entendo o comentário dela, por isso peço para explicar melhor o que está aparecendo para ela.

A.: As coisas que eu imaginei, sabe. As formas desse corpo. É muito louco isso, porque eu lembro desse dorso cortado e com quantas formas eu imaginei. E aí, eu passeando aqui, eu tô vendo todas estas posições que eu imaginei... Inclusive, da mulher que estava no quadro. Não sei se você recorda, quando nós estávamos lá embaixo da posição que eu fiz para você. Ali, olha... Que ela estava assim [faz as poses e ri]. Porque vem esse imaginar antes e aí eu vou me deparando com essas esculturas e fica conversando com aquilo que eu imaginei antes de ver, entendeu?

Lá atrás, quando estava só a metade do dorso, que eu imaginava ela assim, assim, assim, assado [risos]... Muito louco.

Fico pensando novamente em Warburg e possíveis correlações que posso fazer com essas imagens/formas que retornam quase como fantasmas para A., porém não comento com ela. Continuamos a caminhar. Então, como tentativa de me aproximar de outras imagens, pergunto a ela se existe alguma imagem hoje que lhe causa espanto, algum tipo de comoção ou emoção?

A.: Vou pensar...

Pergunto onde ela hoje encontra expressões ou trabalhos artísticos que chamam a sua atenção, A. me responde:

A.: Eu gosto muito das artes mais contemporâneas, digamos, né. Atualmente, eu tenho ido pouco em algumas exposições. Mas, eu acho que as coisas que me chamam a atenção, são as

coisas que estão ao meu redor, por exemplo. Sabe no dia-a-dia, no cotidiano, quando você tá dentro daquele quase automático. Eu digo quase porque você... Eu tenho um olhar... Eu sempre tenho um olhar curioso para tudo, né. Como, por exemplo, a minha ida até o trabalho. Eu sempre tô... Eu gosto muito de observar as formas das coisas e... Tem uma coisa que me chama muito a atenção, por exemplo, no caminho de casa, né. Eu tenho uma ligação muito forte com árvore e a dança das árvores, tal... Eu gosto muito. E aí, eu sempre tô dentro dessa questão de olhar as formas, como elas se mexem, tal, tal, tal, tal...

E aí, por vezes, no caminho indo para a minha casa... Tem a Avenida Aricanduva e é muito arborizado e a perua para em frente a um comércio (que eu não sei) que tem várias árvores e elas são muito trançadas. Aí que viagem, né? E aí eu fico observando isso, vivenciando isso e trazendo para a vida, né. Essa trança, essa forma que as árvores fazem... Essa dança, esse vento...

Mas trazendo também para os artistas em si, eu gosto muito da arte contemporânea. Agora o Nuno é o que eu gosto que traz essa vertente. Tem uma artista que eu gosto bastante. É que eu sou ruim com os nomes... Que é da bolha... Eu acho que você pode até me ajudar depois... Que é da bolha, ela trabalha com a questão da água e das bolhinhas de sabão...

Digo a ela que me lembro de um trabalho parecido com a descrição dela de uma artista chamada Amélia Toledo.

A.: Isso Amélia Toledo... Teve até uma exposição dela... Teve várias, assim... Como várias que ela trouxe a questão da bola de sabão, dentro de uma bola de sabão ela trazia esta consciência de mundo, tal... Que traz essa coisa de leveza, nossa que estranho isso [risos]...

E aí também tem os grafites que eu gosto bastante, eu acho que são um tipo de uma arte que colabora bastante com a questão de cores, novas formas, novos desenhos que conversam muito urbanamente com a cidade. Apesar de estarem sendo apagados, né [risos]. Eu acho que só...

As pesquisas que eu faço, que eu vejo mais, que eu tenho contato direto... Livros... Eu vejo bastante. Mas, acho que, além disso, não é só livros, sabe. É mais... Ter o contato direto com aquilo que te toca, né.

Então, começo a finalizar nossa conversa. Tento me aproximar mais dessa primeira experiência que a comoveu. Pergunto se ela quer falar mais do que comoveu seu olhar.

A.: Da obra que eu vi... Do dorso?

Digo que ela pode me falar do dorso e da pintura, se ela quiser.

A.: O primeiro contato que eu tive foi com o dorso... O que me tocou: “Cadê a metade da mulher?”. Isso me criou um desafio, um desafio não, uma inquietude, foi uma inquietude... Porque eu não entendi porque a mulher estava cortada no meio. E onde estava essa outra metade? É isso que chocou para mim quando eu vi, aquele dorso pela metade [risos]... Isso foi o meu primeiro impacto, eu parei lá porque faltava. Como, por exemplo, aqui...

Pergunto: Quantos anos você tinha, mais ou menos?

A.: Acho que uns 11 para 12 anos, 1992...

Porque aquilo que me chamou a atenção foi que faltava uma metade. Ué, cruamente falando é isso: “Cadê a outra metade?”.

Então, fico curiosa e faço uma pergunta fora do roteiro: Quando eu te pergunto de um trabalho artístico ou de um artista, eu gostaria de saber o que primeiro vem a tua cabeça?

A.: Com a consciência que eu tenho hoje, quando você fala de algum artista é aquele que causa alguma intenção por meio de sua arte. Agora, eu posso te trazer o que eu entendia antes como artista: é só aquele que pinta.

Insisto se ela pode me citar algum exemplo, lembrar algum nome ou alguma obra que vem a sua cabeça.

A.: Aaaahhh, as referências fortes que a gente tem é Tarsila... Aí, Lasar Segall. Eu gosto do Lasar, viu. É que o Lasar Segall ele foi muito próximo, né. Como eu morei na Vila Mariana, eu passei um bom tempo lá no museu dele.

Então, os nomes que vêm forte são os brasileiros, que são os primeiros contatos que nós temos na escola. Mas eu gosto destes contemporâneos que eu falei para você para você: do Nuno, eu acho ele muito louco, sabe assim...

Como ela cita muitas vezes o “Nuno” e para mim ela parece fazer a referência ao Nuno Ramos, peço que ela me diga sobre o que gosta das produções dele.

A.: Essa construção com as coisas e ressignificar, entendeu? E também tem um alemão que me chama muito a atenção, que não lembro o nome dele também. Ele traz uma questão corporal muito forte. É você, digamos assim... Não é pintar, mas é outra coisa que ele chamava, com outras partes do corpo. Então, por exemplo, por que só com a mão que você pode desenhar? Você pode usar seu nariz, a sua boca, o cotovelo, enfim... Ele trazia essa proposta.

Insisto, sobre algum trabalho artístico que ela admira. Digo a ela: E se eu te perguntar por um trabalho artístico, o que te vem na cabeça?

A.: Que eu goste?

Reitero: que você goste ou que você considera uma obra de arte?

A.: Eu sou tão mal com o nome, Andrea...

Digo que ela não precisa lembrar-se do nome, pode descrever algum trabalho que a impressionou, além dos que já recuperou. Então, digo a ela: quando eu falo obra de arte para você, o que vem na sua cabeça?

A.: Ah, o que vem na minha cabeça é Michelangelo que faz a questão das esculturas. Isso para mim é forte. Eu gosto também de ficar observando igrejas, em cima, as esculturas, os formatos... Uma vez eu estava dando risada sozinha na Catedral da Sé. Ah, que falei assim: “Acho que eu tenho uma pegada de arquiteta...”.

Mas eu acho que, quando fala em arte para mim, vem fora do quadro, para mim é mais forte.

Digo a ela, que se quiser, poderia me enviar imagens que lhe causam espanto hoje, fazer fotografias na rua ou em outro lugar – de um trabalho artístico ou não; ou, ainda, fazer um relato desta experiência que me contou também. Então, durante nossa visita às produções artísticas de Ana Maria Tavares, A. inicia outro relato.

A.: Eu gosto do Kandinsky. Eu gosto demais do Kandinsky... E, aí, eu lembro que eu era moleca. Moleca, não, adolescente e eu li que o Kandinsky tinha a ver algo com uma coisa da matemática. Mas eu sempre achei que ele tinha a ver com dança. Era muito legal...

Eu lembro que quando eu era adolescente, eu gostava muito dele, das cores dele. Aquelas bolas que ele tinha... Uns quadros de bolas, enfim... Tudo colorido, ocupando o fundo e tinha as bolas coloridas. E aí eu lembro que eu fui fazer umas pesquisas e nas pesquisas falavam que ele se debruçava muito na questão da matemática e para mim sempre foi dança. Não que a dança não seja uma matemática também. É bem bom, Kandinsky também é um dos meus preferidos.

No final de nossa visita, ao ver uma série de desenhos de Ana Maria Tavares, ela inventa um diálogo.

A.: Voz masculina: “Oi, amor, tudo bem?”

Voz feminina: “Oi...”

Voz masculina: “Eu me amarro em você.”

Voz feminina: “Se amarra, não...”

Voz masculina: “Me amarro...”

Voz feminina: “Me larga...”

Voz masculina: “Eu vou te possuir.”

Voz feminina: “Aaaahhh, me larga...”

Voz masculina: “Eu vou te possuir. Vou me amarrar...”

Voz feminina: “Ah, não... Eu que vou me amarrar em você.” [risos]

A partir de nossa visita a exposição de Ana Maria Tavares, pergunto a ela em relação ao que vimos, o que ela sentiu ou, ainda, o que havia lhe tocado naquele dia.

A.: Com o que eu vi aqui?

Foi o encontro dos corpos e esse encontro da memória com o real, né. A memória de um passado, né... Como da primeira vez que eu tive o encontro com aquele dorso da mulher e quando eu comecei a passear pelo museu, eu comecei a encontrar algumas esculturas que encontrou com o desenho que eu fiz daquela obra. Eu acho que o me causou uma emoção, eu fiquei pensando e, ao mesmo tempo foi uma emoção, foi uma inquietação, porque quando você tem um encontro com o aquilo que você imagina é o real, né. Aquilo que você imagina se torna real. Então, é a palavra, a definição é isso: é o encontro do imaginário e esse imaginário ele se torna real, mesmo não encontrando a obra [risos]. Para mim foi bem forte...

Insisto: Encontrar aqui a obra da Ana Maria Tavares, que é uma artista atual que está em produção, muda alguma coisa para você em relação a tua experiência anterior com a Pinacoteca do Estado?

A.: Muda? Quando você fala em mudar...?

Para mim muda o sentido, né. É o que nós estávamos conversando: é a obra que te cutuca e que faz você percorrer o percurso da artista e entender o porquê aquilo está ali. Porque se você tem um olhar de primeiro traz alguma coisa. “É assim, pô, tá bom... É o ferro, beleza.”
Aí eu vou sentar e, depois, você vai percorrendo, andando, andando e você quer entender o porquê que tá aquilo. É entender mesmo este conceito e que traz significado, mas não é um significado comum, né. Isso que é o mais importante: é o significado como o que cada um vai ter o seu. Diferente, eu acho, de quando eu trago isso aí: “Nossa, me lembra o livro da escola.” Como isso era passado de uma forma comum: “Olha, esse artista... Tarsila do Amaral... Foi superimportante em 20, foi uma super artista brasileira que pintava sobre as nossas culturas e tal...”. Era isso. Era fechado. “Ela usa... Que cores que Tarsila usa?”. Não criticando, né. Mas é o diferencial.

Não entendo o que ela me fala, então peço a ela para falar mais: Cada pessoa tenha o seu o que? O que muda para que cada um tenha o seu?

A.: O seu sentido... Porque mesmo o artista, e é isso que é bacana, traz isso também para a Tarsila, para o Almeida Júnior e para os livros da escola, que eu via na escola. O artista tem o seu conceito, que é um conceito que você entende. Mas cada um vai tocar de forma diferente dentro desse conceito e é isso que eu acho que pecava muito antigamente: fechava na caixinha - “Olha, é isso...”. Pelo menos a minha experiência foi assim, tirando a professora maluca [risos].

E era essa experiência que tinha, então: “É essa arte...” e “Essa arte é para...”. Fechado. Mas o que essa arte me causa? Essa pergunta não era feita, pelo menos na minha época, particularmente não era feita quando a professora trazia um quadro da Tarsila do Amaral. Ela não perguntava: “O que está arte te causa?”. Ela perguntava sobre o risco, o desenho e o que a arte quer dizer na nossa história. Diferente da Ana que traz... Mas isso também eu não critico... Que traz esse sentido diferente, coloca você dentro de um contexto... Esse ferro que é o pegar, levar, trazer, rodar, sentar, ver, mexer e que traz aquela coisa do ferro, esse pesado que vem leve, que vem pesado...

Continuo a perguntar, peço para ela falar mais sobre a experiência daquele momento: Você acha que se você não tivesse encontrado obras da Ana Maria Tavares você teria saído com essa impressão? Foi o conjunto dos trabalhos que você viu?

A.: Eu acho que, na verdade, é importante dar essas duas linhas, entendeu? Esse contemporâneo que faz você refletir muito mais, eu, particularmente, acho. E o moderno, que traz essa coisa mais... Para mim foi passado assim, né, “Olha, é aquilo.”. É pontual, vamos dizer, assim...

Eu acho que, se não fosse a Ana, é importante ter outro contraponto. Porque é importante você entender essas duas referências e saber como você se encaixa dentro desses... O que te traz, neste sentido, dentro desses contextos, desses conceitos de arte.

Pergunto se ela gostaria de contar mais alguma coisa ou falar sobre algo que ainda não falou.

A.: Ah, eu falo demais, né? Ah, quero agradecer e dizer que me senti super a vontade. Super a vontade, assim... Agradecer este momento de trazer aqui de volta e de sair com essa inquietação. Eu saio com uma inquietação. Porque é como se essas memórias... É como apertar um botão que estava lá no fundo, sabe. E te traz uma inquietação que também causou um questionamento. “Putz, essa ligação do ferro, meu Deus, como pode?”

E como o espaço foi um disparador para isso e suas perguntas também, porque talvez acho que se eu viesse sozinha eu não sei se eu faria esses links, né. Porque eu não tinha acessado essas memórias. Talvez, igual na Ana... Eu teria uma coisa mais direta com o agora, com o quem está aqui presente e não levaria para minha memória de forma consciente, né. É isso.

ANEXO C – Entrevista: B.

Local: Inicialmente Casas das Rosas, depois Itaú Cultural

Setembro/2017

B. não quis escolher o lugar para nos encontrarmos, inicialmente marcamos na Casa das Rosas, localizada na Avenida Paulista. Porém, com o frio e a chuva, conversamos um pouco e consideramos melhor irmos para o Itaú Cultural, bem ao lado – instituição que B. também disse gostar bastante e frequentar com assiduidade. Lá, procuramos um lugar no térreo para sentarmos e dar continuidade a nossa conversa.

Haviam muitos jovens visitando o espaço de exposições, muitos falavam, riam, gritavam, pareciam eufóricos, mas não consegui observar possíveis motivações ou, ainda, anotar algum diálogo. Concentrei-me em ouvir B. e, então, iniciei solicitando a ela que fizesse uma apresentação inicial. Ela sorriu e, sem me pedir para esclarecer o que eu queria dizer ou sobre o que poderia querer saber, iniciou o seu relato.

B.: Assim... É... Sou B. e trabalho com a área de educação. Gosto muito do que eu faço. É... Não me vejo como professora, mas sim como uma educadora, como uma mediadora de um processo de crescimento. Gosto, gosto muito de trabalhar com crianças. Porque eu gosto, justamente, de sentir o crescimento, de perceber este sentir da criança. Eu sou essa pessoa e me sinto muito tranquila naquilo que eu faço. Eu sou bem... Como é que eu posso dizer? Eu vivo de forma simples e isso me deixa bem tranquila. E, assim, eu gosto de levar a minha vida de forma bem simples. Eu acho que eu sou essa pessoa: simples. Não procuro muito, muitos problemas, quando vejo muitos problemas eu tento resolvê-los da melhor forma possível para que eu não machuque ninguém. Eu não gosto de saber que tem alguém com mágoa de mim, isso me machuca muito e eu não tenho mágoa de ninguém também [risos]. É isso, eu vivo de forma muito simples.

Depois dessa resposta de B., inicio com as perguntas que preparei: você lembra qual foi a sua primeira experiência com trabalhos artísticos?

B.: De artes? Eu acho que quando eu iniciei no trabalho com mandalas. Eu fazia desenho com mandalas de fios. E exatamente de artes foi, mais ou menos, neste sentido. E, depois, eu fui trabalhar com “scrap” que também eu gosto muito.

E a pintura de aquarela que eu trouxe para dentro da minha vida de forma bem forte. Eu gosto muito. Eu acho que aquarela fala muito de como tu estás, de como tu... Do que tu sentes, de como está o teu momento... O que tu és através das cores, através do teu pincelar mesmo. A aquarela te... Ela se transforma naquilo que tu está sentindo. Então, por isso eu gosto tanto do trabalho de aquarela. É um dos trabalhos que mais me marcou, assim... Foi quando eu trabalhei com aquarela.

As falas de B. me remeteram às minhas leituras de Rancière sobre a possibilidade da pessoa também “ser artista”, quando ela reconhece suas possibilidades de expressão. Além disso, me lembram os manifestos de Joseph Beuys sobre esta perspectiva de que todo ser humano pode ser um artista. Pareceu-me bastante interessante ela falar de si como alguém que produz trabalhos artísticos, inclusive, mais do que alguém que só contempla ou, mesmo, consome arte. Então, peço a ela que fale mais, por meio da pergunta: Quanto tempo faz, mais ou menos, que você teve este encontro? Como aconteceu?

B.: Foi dentro... Quando eu conheci a Pedagogia Waldorf, né. É... Uma das principais atividades é a arte, né. E foi daí que eu realmente iniciei este encontro com a aquarela, com a mandala, tem também é... Com a escultura de bambu. Eu trabalhei com a escultura de bambu. Eu gostei muito. Foi assim, algo que eu me conheci nesse trabalho. Porque eu não sabia que tinha este potencial com o bambu. Eu gosto muito.

É, assim... Com faca mesmo, tu vai esculpindo aquilo que tu queres, entendeu? É como de madeira. Só que com madeira, madeira mesmo eu nunca fiz. Eu já fiz bastante com bambu... Pequenos rostos, colher... Sabe colher de pau? Então, eu fazia muita colher de bambu [risos]. E fica bem bonita. Canoa. Eu vim de um lugar que tem muita canoa e eu fazia muitas canoas de bambu que eu dava para as crianças. Eu... Inclusive, teve um ano, final de ano, que eu queria dar um presente para cada um dos meus alunos e eu fiz canoas de bambu para dar de presente para eles.

Admiro B. falar de seu “fazer artístico”, lembro da perspectiva de Pareyson, artístico é algo ou uma ação que é aceita e justificável pela sua “forma”, que não tem outro fim senão ela mesma, válida “per si” sem outros fins. Estas perspectivas teóricas passam pela minha cabeça, mas não comento com ela. Então, me interessa saber o que ela aprecia. Então, pergunto diretamente: Você já sentiu isso apreciando algum trabalho?

B.: Hum, hum... Gosto bastante, né. Como eu sou de Belém, tem um trabalho que é de miriti, é uma arte em miriti que eu gosto muito. Eu aprecio de uma forma... Eu acho, assim, extremamente criativo, fantástico, assim, o trabalho que eles fazem com miriti, como eles conseguem transformar aquela matéria-prima.

Tem uma outra matéria-prima lá, também, que é bem conhecida lá que é o nome de uma semente, é jarina, que é muito bonito, também. Geralmente, eles fazem joias com ela, mas, assim, se faz de tudo. É muito bonito, também.

Gosto também da arte de pintura, eu não lembro exatamente de alguns artistas, mas eu gosto muito de apreciar, eu gosto muito de ver a pintura, muito mesmo. Eu passo um bom tempo olhando. Eu acho que transmite muita coisa pra gente determinadas pinturas, assim, né. Não tenho um modelo, um estilo assim específico que eu goste de... Assim, geralmente, quando tem alguma coisa, eu gosto de vim ver, entendeu? É... Tem umas coisas, assim que, que... Eu gosto muito dessas criações que fazem com material reciclado. Essas artes, sabe? Assim, pinturas com determinados materiais, com tecido, com... Eu gosto muito dessas coisas, assim. Essas escrituras em tecido, de montagem de pedaços... Eu gosto dessas artes, assim. Na verdade, eu gosto mais dessa arte, eu acho que... Eu não sei se é contemporânea, né. Essa criação mais rústica, podemos dizer assim com essa matéria-prima que faz parte do teu dia-a-dia assim, sabe que você encontra?

Eu gosto muito de ver este tipo de arte, eu acho bem legal.

Eu adoro bordado [risos]. É... Eu tô lembrando. Eu adoro bordado. Eu sei bordar também.

Ressalto que a apreciação de B. tem relação com o seu fazer, tanto as formas que ela destaca, as matérias que cita, as técnicas: parece que tudo que você vê, de alguma maneira, tem uma relação com o seu fazer?

B.: Huumhummm. E, assim, se eu ver que eu tenho condições, que eu posso chegar, eu tento fazer. Eu tento. Eu sempre tento me envolver nisso. “Aí vou tentar fazer isso...”

Bolsa. Eu agora tô em uma fase de... Comprei uma bolsa de feira e eu transformei a bolsa, entendeu? Eu fiz assim um trabalho bem legal. Eu gostei assim. E eu tinha visto este material também customizado e eu achei bem legal. E, aí, eu sempre tento assim, entendeu?

Eu gosto. Eu gosto de fazer. Eu me sinto bem, para mim é terapêutico assim, meio que... É um momento que eu me encontro, que eu paro, que eu fico ali... Eu gosto muito.

Então, continuo perguntando para saber mais sobre estas perspectivas de B.: E esses trabalhos em miriti, jarina ou essa produção que você identifica com materiais do dia-a-dia. Quando você fala sobre isso, tem algum artista que vem em sua cabeça? Ou a memória de algum trabalho específico que você viu? O que vem a sua cabeça quando você fala sobre isso?

B.: Então, de algum artista tu dizes? [silêncio] Não, não vem ninguém especificamente. Não, olha... Recentemente, eu estava em uma exposição aqui no Itaú Cultural da... Como é que é o nome dela? É... Ah, eu esqueci o nome dela. É uma artista negra (Conceição Evaristo?), na verdade ela é escritora. Menina, foi feito um trabalho que era... A poesia dela foi colocada em forma de espiral escrita em tecido. E colocaram... E fizeram uns pequenos, como se fosse assim umas chuvas. Que eu fiquei encantada, sabe, encantada com aquilo! Eu fiquei encantada. Eu acho que se estivesse a venda, eu acho que eu compraria [risos]. E eu fiquei assim encantada, eu queria lembrar o nome dela...

Então, pergunto a ela o que a encantou nos trabalhos que viu.

B.: É... A poesia, a poesia era linda. Eu não me lembro, eu não me recordo da poesia. Mas a poesia era linda. O trabalho, a criatividade da pessoa fazer aquilo daquela forma, tão tocante assim, tão viva assim.

Falar de forma tão linda aquilo, entendeu? Te mostrar aquilo da forma como ela vê. Eu gosto. Eu acho super bonito. Eu fiquei encantada, até fiz umas fotos, mas tá no meu computador. Depois, eu vou mandar para ti.

Então, pergunto para ela: A partir do que você já me falou e das suas experiências, você tem alguma definição do que é arte para você?

B.: É vida, é demonstrar aquilo que tu és. A tua essência, de onde tu viestes. Porque essa arte tu tira da vida que tu vives, tu expõe aquilo que tu, aquilo que tu estas acostumados a ver, entendeu? Não é nada longe e distante de ti, mas tu consegue colocar a forma como tu enxerga a tua vida dentro daquilo, e é isso que eu gosto, entendeu? O outro perceber como eu vejo, como eu vejo o mundo, como eu vejo o que está ao meu redor, como eu vejo o meu dia-a-dia. É isso que eu acho legal.

Para mim, isso é vida mesmo, é conhecimento do teu eu, né. Eu acho...

Eu acho. A partir da visão do artista, eu acho que é tipo assim, ele está demonstrando como ele vê. E, às vezes, tu te identifica, né, com essa visão dele. Eu acho isso muito legal. Eu vejo assim, entendeu?

Eu acho que o que é colocado ali... É tipo bordado, às vezes, tu borda a tua vida, tu borda o que tu sentes. É uma colcha de retalhos que tu vai colocando as cores que mexem contigo, tu vai colocando os tecidos que te fazem “fazer”. Tu não faz uma colcha de retalhos com qualquer tecido, tem que ser... Tu escolhes os tecidos, né. Então, uma colcha de retalhos, ela diz muito como tu tá. Por exemplo, uma colcha de retalho muito escura, com tecidos muito escuros, com estampas muito escuras. Eu acho que ela remete muito como tu tá, eu já fiz uma colcha de retalhos e ela disse muito de mim [risos].

Penso nas falas de B., a arte aparece como construção, mas bastante como expressão e, algumas vezes, como sentimento. Sua fala também me faz pensar na “linguagem falante” de Merleau-Ponty porque ao falar sobre seu olhar para um trabalho artístico, B. fala de quanto se sente interpelada por estes, ou seja, ao mesmo tempo que sente uma certa cumplicidade com o trabalho, este lhe propõe ainda um “mundo nos limbos”. Não faço estes comentários para ela, continuo com as perguntas: E para você é possível ver isso em um trabalho artístico?

B.: Eu acho. Eu leio assim [risos]. Se esta leitura é certa, eu não sei, entendeu? Mas é assim que eu leio. Quando eu vou ver alguma coisa, eu já vou pensando como aquela pessoa fez aquilo. A partir de que ela chegou ali? Então, eu sempre penso que é a partir de como ela vê o mundo, de como ela vê as coisas, de como ela está vivendo neste momento, dependendo daquilo que ela está fazendo. É assim que eu vejo, entendeu? Eu não sei se é assim que a gente vê uma arte. Eu não sei se é dessa forma. [risos]

Pergunto se nas suas experiências com a arte moderna ou contemporânea, ela lembra de algum trabalho; complemento dizendo que pode ser algum que ela já citou ou outro que encontrou em algum momento de sua vida e lhe causou algum tipo de espanto.

B.: Ah, tem [risos]! Bem aqui na frente, sabe o Kobra. Que faz, que faz, como é que chama? Como é que a gente chama? Que tem essa... Grafismo, não. Como é que é? Grafite! Não tem esse artista, o Kobra? Ele não faz o rosto de algumas pessoas? Eu jurava que aquilo fosse tipo assim uma fotografia em vários [gestos com os dedos como quem pega peças]... Que ele monta e que... E, depois, ele usaria, tipo assim. Faria essa grafiteagem por cima, sei

lá para dar uns... Não!! É ele! O rosto, ele tá grafitando... Ele grafita o rosto da pessoa. Eu vi o do Silvio Santos. Eu fiquei... [expressão de surpresa e risos] Eu falei: “Gente, esse cara ele não existe!”. O que que é isso? Como é que alguém consegue reproduzir dessa forma o rosto de alguém? Se tu fores analisar, tem até, assim da pele, sabe? As rugas da pele! Eu fiquei simplesmente encantada. Eu disse: “Gente, o que que é isso?”. Eu fiquei horas olhando. Eu não acreditava. Não, isso é ele. Ele grafitou isso. Eu falei assim: “Gente, deve ser uma tinta! Muito foda isso!”.

Mas assim, para mim aquilo foi surpreendente. Porque o grafismo para mim, eu via de uma outra forma. Eu nunca tinha visto este trabalho deste jeito. Então, assim, é um realismo de... Muito, muito, muito grande. Meu, eu fiquei impressionada, fiquei impressionada, fiquei impressionada. Me causou... Porque eu fiquei um tempão parada olhando, pra tentar enxergar o grafismo, a grafitação e eu não conseguia. Eu via um artista, assim, fantástico. Sabe? Eu fiquei assim muito impressionada com ele. E eu, eu fiquei assim, nossa! Eu fui até ver algumas outras artes dele, procurei na internet também. Eu fiquei encantada com essa pessoa. Ele para mim foi, sei lá, uma descoberta. É uma arte de rua que para mim: nossa! Foi fantástico, foi lindo! É... Ele é um artista. Eu acho que se fosse meu filho eu teria, assim, um orgulho que não ia nem caber dentro de mim [risos].

O relato de B. me lembra de Didi-Huberman e seu escrito sobre emoção quando ele afirma que o espanto é o primeiro gesto filosófico, pois ela me parece espantada, interpelada pelo trabalho artístico. Além disso, o relato dela sobre emoção se aproxima do argumento do autor, porque revela um “algo” que nos põe para fora de nós, nos toma, mas não nos pertence. Enfim, além disso, ela também tem um momento de silêncio, um calar-se diante do que o trabalho lhe propõe. Essa fala me leva a muitas reflexões. Porém, retomo um outro ponto com ela: Por que você ressalta que ele é um artista?

B.: Porque ele conseguiu colocar isso, assim... Esse trabalho dele de uma forma tão real, tão forte, tão... Pensa como ele vê as pessoas?

Ele vê a alma, porque para ti conseguir colocar isso dessa forma, e tão perfeito, tão real. É porque tu enxerga muito isso assim. Eu não sei é algo assim muito... Não, não é só técnica. Porque ele consegue ver umas expressões, assim. Ele não vê... Não, não é só a técnica, entendeu? Ele põe uma expressão, ele põe ali... É muito forte assim. Eu fiquei impressionada. Eu não conseguia imaginar alguém grafitar dessa forma, entendeu? Pra mim foi meio que descoberta [risos].

Sei lá, a gente vem com o grafite de um outro, né... Com outro olhar, com outro... Outro tipo de técnica artística. É legal, tem umas coisas bem bacanas, mas assim quando eu vi isso... Eu não consegui acreditar que aquilo tinha realmente... Que aquilo era um grafite, pra mim foi...

B. me parece sem palavras, mas isso também me parece refletir sua experiência, ao mesmo tempo ela reconhece uma certa genialidade na técnica que ele usa para grafitar. Com a pausa dela, retomo a escolha do lugar: inicialmente, você não quis escolher um lugar para nos encontrarmos, porém você me parece bastante comovida com esta avenida e este lugar que estamos.

B.: É, então. Não, é porque assim, por eu não conhecer muitos lugares aqui, sei lá, eu... Eu fiquei meio indecisa. Eu adoro aqui. [risos]

Eu venho muito, geralmente, toda semana eu tô aqui para assistir alguma peça de teatro ou para vir tomar um café com a N., entendeu? Eu sempre tô aqui. Tem várias exposições, eu tô vendo todas. Eu gosto bastante.

Ainda falando do Itaú Cultural, do grafite ou outras formas de arte, pergunto a B., onde, atualmente, ela acha que pode encontrar expressões artísticas que a interessam.

B.: Fora dos espaços, né, assim de... Eu acho que nas escolas, sabe. Pelo menos eu acho que você deveria. É onde você, realmente, descobre muita coisa.

Na própria rua, eu gosto muito desse trabalho manual. Então, eu acho que na rua mesmo você encontra muito artista. Não artista só do fazer, mas da poesia. Nas praças...

Eu acho que a arte está aí inserida, sabe... Ela tá dentro, o que eu acho que é importante. A gente andar e descobrir a arte em vários aspectos.

Então, pergunto a ela como descobre ou distingue a arte nestes outros lugares.

B.: Eu não sei. Eu vejo quando eu me encanto, assim, nossa! Eu acho... Eu fui em um “Slam”. Eu fui e, assim, é de poesia, na verdade é o “Slam Resistência”. Eles são bem... Na verdade, é um grito mesmo de socorro, para mim foi mais ou menos assim. E são artistas fantásticos que tem uma visão de mundo muito grande, deveriam ser realmente enxergados. Eu achei bem legal, sabe. Eu achei muito bonito. Aquilo para mim foi muito artístico, apesar de que fortes, palavras fortes, sentimentos fortes assim envolvidos ali, mas assim eu fiquei muito feliz em ver que tem pessoas, assim, que lutam pelos seus direitos, pela sua liberdade

de expressão, sabe, até pelos direitos, no sentido de que vêm da ancestralidade mesmo, que vêm sofrendo vários tipos de preconceitos de muito tempo e, talvez, a pessoa nem sinta agora, mas muitos sentiram, né. E eu achei muito legal, isso. Eu achei muito bonito.

Retomo minhas perguntas, a partir das palavras que ela usa: Você fala em encanto, força, entre outras palavras. O que é belo para você na arte?

B.: É a criatividade de pegar um lencinho de papel e tu conseguir construir alguma coisa com esse lenço de papel. Que tu só pensa que o lenço de papel tu vais enxugar a boca, entendeu? Então, tu vai pegar alguma coisa e tu vai limpar as mãos. Então, tu consegue desse lenço de papel fazer... Sei lá, criar algo. Isso para mim é uma criatividade. E eu acho isso muito bonito, você conseguir criar, criar algo. Tirar daquilo que é comum e transformar. É isso que eu acho que é muito legal. E eu acho isso muito bonito. Eu dou muito valor para esse trabalho manual, para essa arte manual assim do dia-a-dia mesmo, sabe. Às vezes, domingo andando aqui na Paulista, tem muitos artistas de rua de todos os jeitos. E, às vezes, eles fazem umas coisas que parecem ser tão simples. Tem umas coisas assim, nossa, muito simples. Mas tu sabes fazer? Tu consegues? Se tu pegar aí, tu vai fazer algo? Entendeu? Então, eu acho que é a partir disso, né. E tem coisas que realmente são muito bonitas. Eu gosto disso assim, eu acho bem legal.

Retomo as palavras dela, para ter mais pensamentos e entender melhor: Você fala desse lugar do artista em criar algo e de como isso te comove, afeta, se constitui quase como um lugar. Que lugar é esse que a arte te leva? Ou de que lugar a arte te tira?

B.: Nossa! A arte te tira de muita coisa ruim, de muito pensamento negativo, de muita opressão, sabe. Eu acho que te dá a liberdade de te expressar, sabe. Eu acho que tu se sente mais humano. Eu acho que mais ou menos isso, eu acho que ela te tira daí. Eu acho muito importante para essas pessoas, enfim...

Sabe, às vezes, é difícil. Às vezes, a gente vê alguém vendendo ou faz alguma coisa super bonita, e tá ali vendendo. Um dia, a gente estava sentados em um barzinho aqui na Paulista, de rua. Assim, na calçada e veio um rapaz, eu acho que ele é... Sei lá... Ele estava vendendo umas esculturas de madeira que eram umas máscaras de madeira. Eu acho que um refugiado, um homem negro, tal: é, assim, era super caro, tipo assim, em torno de seiscentos e pouco reais, tal... E eu achei super corajoso da parte dele de realmente colocar o valor da

arte dele. Eu achei superbacana, por mais, que eu percebi algumas pessoas que não queriam nem olhar e, assim: “Não, não, não vem agora aqui não”, “não sei o que?”.

Porque, sabe, tipo: “Se eu não pagar pelo que tu está me vendendo, me dá pelo menos alguma coisa”. Sabe quando tu não quer e tu acaba... Pô, e o cara era um puta artista, assim. E ele não queria que tu desse nem um copo de água para ele, ele queria era mostrar a arte dele mesmo. E a arte dele era cara para caramba, entendeu [risos]? E eu achei esse cara muito corajoso. Eu achei “da hora” isso, entendeu? Ele, pô...

E era um trabalho realmente muito assim... Realmente bem... Como eu posso dizer? Era uma escultura realmente bem trabalhada, assim, madeira, realmente, um trabalho em madeira, uma coisa assim bem... E ele colocou o valor dele e eu achei muito bacana. E eu espero realmente que ele tenha vendido. E eu achei muito “da hora” e as pessoas, tipo assim, por ele ser negro, talvez, por ele estar ali vendendo na rua, né. E as pessoas: “Ah, eu não quero”, “Agora não, agora não e tal...”. Sabe?

Quando ele chegou e... Eu sempre escuto estas pessoas, eu sempre escuto. Eles estão ali para vender e eu sempre gosto de olhar. Eu olho. Se for um valor que eu possa comprar, eu sempre compro alguma coisa. E eu prestei atenção nele e, por isso, que eu sei o valor que ele estava ali vendendo. E eu vi ele com aquelas coisas, aquela arte dele, aquelas máscaras bem expressivas, bem bacanas. E eu achei muito legal e aí eu fiquei percebendo nas outras mesas, a maioria não quis nem olhar.

A partir deste relato, pergunto para B.: Quando você ressalta que ele foi bastante corajoso de colocar um valor. O que você quer dizer?

B.: Ele até falou da madeira. Qual era a madeira, que essa madeira era cara, não é fácil de encontrar. Ele passa meses fazendo uma daquelas. Então, tipo assim: “É de rua?”, “Ah, então, não é arte!”. Eu acho que tem muito também esse... Entendeu?

As pessoas estão muito acostumadas: “Ah, é arte?”. Então, está em um museu. Então, está em um espaço cultural... Então, tá assim, sendo exposto. Eu acho que tem muito ainda essa visão, assim... Eu acredito. E, às vezes, as pessoas estão... Não enxergam. Elas estão ali, não querem ser incomodadas. Querem estar ali no seu mundinho, né. Então, assim...

Como B. toca nos assuntos destes espaços reconhecidos e consagrados, peço para ela falar mais: Para você, qual é a diferença que as pessoas enxergam ou acreditam ter entre um trabalho artístico que está no museu e outro que está na rua?

B.: Tipo assim, se está no museu é porque o cara é um artista. Ele está sendo, tipo assim, ele é alguém que foi considerado como, sabe... Que consegue fazer este trabalho, que acha que sei lá... E o da rua é mais um que tá aí lutando, batalhando, tá tentando... Aí não, não esse valor, por isso que, geralmente, na rua tu sempre compra um trabalho bem mais em conta do que se tu for em uma loja. Na rua é muito mais barato do que o da galeria e, às vezes, os artistas estão no mesmo patamar de criação, podemos dizer assim. Tem o mesmo dom, a mesma percepção. Só que um já foi achado e o outro ainda está perdido ali, ninguém ainda não... Entendeu? Eu acho que é mais ou menos isso...

Retomando as questões da minha pesquisa, pergunto a ela: Para você, diante do que você já me disse, a arte te faz pensar?

B.: Faz, muito. Normalmente, faz. Eu, quando eu compro alguma, eu sempre penso no dia: O que essa pessoa pensou no momento que estava fazendo isso? Eu tenho muito isso assim de: “Nossa! Como chegou aqui? Que legal isso, que criativo!”. Então, eu acho que faz muito a gente pensar e ver, entendeu? A partir de que momento eu cheguei aqui, eu encontrei...

Retomo o meu roteiro de questões e pergunto: Dando aula, você já sentiu alguma emoção parecida?

B.: Aí, sempre! Nossa! Uma vez - eu tenho até fotos também, eu vou te mandar - eu dei um círculo para os meus alunos, eu disse, olha: “Eu vou dar um círculo e, a partir desse círculo, vocês vão criar alguma coisa”. Tu não tens noção da criatividade. E eram crianças que viviam em risco social seríssimos, seríssimos, sério. Sabe aquela criança que “vai para aula para comer”, que tem esse estigma: “Vem, porque vem almoçar.”. Eu morava em Belém ainda em uma escola pública que eu trabalhava na beira do rio, tipo... A maioria, assim, na beira do rio eles moravam em situações extremamente carentes, mas, assim, “eu ammaaavaaa”, eu era apaixonada por todos eles. Nessa faixa etária de 12 anos - 13 anos, mais ou menos, por aí. E eu dei um círculo para eles e a partir desse círculo: “Eu quero que vocês criem alguma coisa.”. Tu não tem noção do que saiu desse círculo. Eu vou mandar as fotos para tu ver. É lindo, foi lindo, foi assim para mim. Aí eu fiz uma exposição, a partir disso... Aí, nesse dia eu pensei assim: “Puxa, eles são muito criativos. Isso não pode ficar só aqui.”. Entendeu? “Isso não pode ficar só dentro de sala de aula num papel. E aí eu vou, depois, dar para eles, eles vão levar para casa. E, aí, vai chegar em casa põe em cima de

uma mesa, vai, né... Vão jogando fora depois, uuuhhhhaaarrrrr!!". Entendeu? Não, a gente precisa fazer uma exposição disso. Aí, eu fui lá na coordenação da escola e aí eu disse: "Eu queria saber qual era a possibilidade de fazer um trabalho assim, assim e assim..."

"Aí B., lá vem tu, B., pelo amor de Deus..." [mudando o tom de voz]. Eu sempre causei problemas nas escolas [risos]. "Nossa, gente! Eu só quero um dia, sei lá um momento..." E aí elas vinham me dizer: "Mas a gente vai ter que abrir a escola para os pais fazerem e não sei o que... Isso causa problemas, isso não sei o que, não sei o que, não sei o que, nhãnhãnhã... O que que a gente vai oferecer?"

Eu disse: "Não precisa oferecer nada, eles vão assistir, vão ver a arte dos filhos deles. É só isso que eu quero. Eu quero uma sala, a minha, não precisa sala de ninguém, a minha. Eu vou preparar a exposição. E esse dia vai ser um dia de exposição e todo mundo tá convidado. Eu vou fazer um convite. A gente vai criar um convite e tal..."

A gente criou o convite em uma folha, foi muito legal. Enfim, depois de muita luta: "Aí, eu vou conversar com a diretora... Aí, eu vou conversar não sei com quem... Aí eu vou conversar... Nhãnhãnhã, nhãnhãnhã...". Essa história toda, aí eu consegui. Então, a gente fez vários trabalhos... Aí eu comecei a partir daí, sabe... O convite foi em uma folha de mangueira [risos]... Na folha da mangueira, folha, folha de árvore. A gente pegou uma folha de mangueira, escolhemos as maiores. Aí pegamos, sabe como é serapilheira? Juta, a juta. Então, na juta eu bordei, eu escrevi com linha, entendeu? Eu coloquei só: "Exposição dos alunos do 4º ano". Aí eu coloquei embaixo os números, né. Coloquei só o dia... Bem simplesinho... Eu vou até procurar para ver se, às vezes, eu... Não sei se com minha mudança para cá, muita coisa eu fui... Mas ficou bem bacana. É, aí eu coleí na folha e foi assim a nossa exposição. Porque a gente usou muito material da natureza, muita coisa assim. E foi uma exposição linda... E porque, eles assim... Foi um valor, tu não tens noção. Eu sei que para muita gente lá foi tipo assim: "Ah, só B. mesmo para fazer esse negócio." [risos].

Suas falas me lembram trechos de Rancière e a lição emancipadora do artista, ao ensinar que todos os homens são seres da expressão. Não falo com ela, mas questiono: Por que era importante para você expor estes trabalhos?

B.: Porque eles foram muito criativos e eles colocaram muito deles naqueles trabalhos. Então, assim, o reconhecimento de que aquelas crianças são pessoas que tem criatividade, tem pensamento. Porque o estigma é tipo assim: "Por que tu te preocupas com estes meninos? Eles vão para rua mesmo. Eles não estão nem aí. Não sei o que...". Não, não. Sabe,

eles podem crescer. Na verdade, não foi para alguém ter esse reconhecimento, mas para eles se sentirem importantes, que eles são capazes. Tais entendendo?

Porque, às vezes, eles precisam de alguém que veja que eles são alguém, que eles estão ali, que eles fazem parte da sociedade e que acredite no potencial deles. E é isso que eu espero, que eu realmente esperava que eles acreditassem neles. Entendeu? Que eles vissem: “Nossa, não! Eu sei fazer, eu consigo, eu sou capaz!”. Eles arrumaram tudo, eu não fiz nada, nada. Eles arrumaram a sala, eles que colocaram da forma como eles queriam. Eles criaram tudo: varal, fizemos poesia... Foi muito, muito, muito legal. Foi muito lindo. E eles ficaram super orgulhosos deles mesmos, quando eles viram o trabalho pronto. Eles ficaram muito orgulhosos deles e era o que eu queria. Entendeu? E a partir disso, eles conseguiram demonstrar para as famílias. E as famílias eram muito distantes e ninguém acreditava que a família ia. Foi todo mundo, veio gente para caramba. E ninguém acreditava. E foi um negócio muito legal, muito legal mesmo.

Pergunto: B. você pode me falar sobre o que é criatividade ou criação para você?

B.: É eu me perceber, é eu sentir, é eu conseguir colocar para fora aquilo que eu estou sentindo, aquilo que eu penso. Porque eu acho que é justamente isso que está faltando, né. Hoje em dia, tem muita... Vem tudo muito pronto e acabado, sabe. Se tu compra um brinquedo para uma criança, tu compra o brinquedo todo pronto e, depois, tu te perguntas assim: “Putá, eu comprei um brinquedo puta caro. Um carrinho ‘da hora’”, faz, anda... E tá quebrado? Não durou um dia?”. Porque não tem nada que aquela criança possa pensar sobre aquilo, porque tá pronto, tu entregou pronto para ela. Diferente se tu der algo que ela vá criar, que ela vá construir. Então, é isso que eu te digo que é justamente este pensar, é eu tentar, é eu ver, é eu sentir. Entendeu?

Olha, eu estou trabalhando em uma creche que faz atendimento às crianças que são de abrigos. E é terrível, né, porque tem aquele estigma de “criança de abrigo”, né. E são crianças de uma comunidade na Vila Mariana, que a gente nem imagina que tenha uma comunidade lá extremamente carente e que tem lá, extremamente carente. E, é tipo assim, me deram uma turma, aquela turma que ninguém quer, foi a turma que me deram. E já tinha uma professora antes que ela não deu conta. E ela não quis realmente e, hoje em dia, eles estão supertranquilos, eles estão superbem. E aí, assim, só que não tem um trabalho pedagógico, como é que eu posso dizer... De forma pensada, de forma construída... Assim, de que você possa, realmente, fazer um trabalho mais efetivo, não tem, não tem.

É tipo assim, aí eles criaram assim “Festa das Nações”, com um monte de crianças de dois anos. Aí eu, com a minha esperteza, disse: “Eu quero Brasil!” [risos]. “Festa das Nações tem que ter Brasil!”. Eu vou trabalhar Itália? Pelo amor de Deus. Vou trabalhar França? Paris? O que é isso para uma criança de dois anos de idade que vive em um... Entendeu?

Aí eu vou trabalhar o Brasil e aí eu vou fazer isso, eu vou trabalhar com o que nós temos no Brasil. Aí eu falei assim: “Gente, aí sabe...”. E elas criam, as salas estão mega enfeitadas, com umas coisas assim que as professoras fizeram. E a minha sala não está assim, porque quem está fazendo são as crianças: pintando pedra, colando folhas... Porque é o Brasil, é aqui que eu vivo, aonde eu vivo. O que que faço? O que que eu conheço? E eu tô pegando isso. Pedacos de retalho, entendeu? As músicas de roda, eu estou trabalhando muita música de roda. E eu não consegui é... É, talvez, eu não sei... Talvez, eu até possa passar algo diferente, mas eu não consegui. Eu não consegui ver aonde eu posso mostrar que... “Ah, tem que ter o mapa do Brasil!”. Putz, as crianças vão ter essa noção de mapa do Brasil? Mesmo? Será? O que que eu fiz? Construí o mapa do Brasil e o que que eu fiz: “Vamos pintar o Brasil? O que a gente tem aqui na nossa cidade? E quando a gente vai para a rua, o que que a gente vê muito?”. Aí veio: “Árvore!”/“Tem muita árvore?”/“Tem!”/“Qual é a cor das folhas?”/ “Verde.”/“Vamos pintar de verde.”/Pintamos de verde. “Que mais a gente encontra na rua?”/“Pedra.”/“Tem muita pedra aqui?”/“Tem muita pedra, professora”./“Amanhã cada um vai trazer uma pedra. Entendeu?”. Por que como é que eu vou representar?

“É bom viver aqui?”/“É bom, é bom a gente viver aqui.”/ “Aqui é a nossa cidade, aqui é onde a gente vive.” Então, eu tento, entendeu? Eu não consegui... Aquarela do Brasil, eu comecei a trabalhar também um pouquinho da aquarela. Foi bem difícil com eles. A música Aquarela. Eu tento trazer umas músicas bem diferenciadas mesmo que... E é isso... Porque o trabalho que está acontecendo lá é do professor e as crianças não fazem nada. Elas passam o dia inteiro fazendo este trabalho, montando painel e pintando, fazendo isso, fazendo aquilo.

“Aí, B., quando tu vai preparar tua sala?”/ “Como quando?”/“Minha sala já está preparada, vocês não estão vendo? Cada trabalho lindo aí?”. Então, eu tenho uma certa dificuldade com essas coisas, sabe. Eu tenho um pensamento um pouco diferente nesta questão. E eu acho que a criatividade é isso, vem por aí, entendeu? de você pensar, de você parar, de você ver.

E aí eu perguntei para eles: “Qual é o doce?” Porque: “Ah, tem que ter uma culinária.”. Eu fiquei pensando, pensando, pensando. O que que eles podem fazer? E aí eu... Na minha mente veio o brigadeiro. Ainda fui pesquisar o brigadeiro é um docinho que é tipicamente

brasileiro. “Vamos fazer um doce? Qual é o doce que nós vamos fazer?”. Advinha qual foi a primeira coisa que eles pediram? “Brigadeiro”, que é o doce que eles conhecem e a gente fez o brigadeiro. Ele não é tipicamente brasileiro? Então, eu estou fugindo do tema? Não, né. Então, eu fui por aí. Eu caminhei nesse... E eu acho que é isso, sabe. Eu acho que não é diferente de lá da onde eu vim, de Belém, que eu fiz esse trabalho com crianças maiores com esse que eu tô fazendo aqui, eu acho que esse pensar mesmo, essa criatividade. Eu chego com um monte de toquinhos de madeira, entendeu? E eu tento fazer algo assim para que eles pensem o que eles... Isso é engraçado, que esses brinquedos tão simples, tão sem cor, talvez, deu uma tranquilidade dentro da sala que ninguém acredita como eu consegui fazer com que eles fiquem daquele jeito. Deve ser porque eles precisam que alguém sente e brinque com eles, talvez. Não sei, mas eu tirei muita coisa. Tinha muita coisa, sabe. Tinha muito brinquedo dentro na sala. Tinha muitos brinquedos quebrados. Eu fui tirando devagar, eu fui tirando devagar... E fui introduzindo outras coisas e isso eu achei bem... Modificou muito o brincar, apesar deles ainda serem bem agitados, alguns. E, assim, são crianças assim que eu já tenho um carinho. Tem uma que eu sou apaixonada. Lá tem uma sacola de Natal, depois eu vou até te mostrar minha sacola de Natal. A sacola de Natal é assim cada criança tem um padrinho e eu vou ser a madrinha dessa criança aqui. Ela é do abrigo e a mãe abandonou. Eu te mostrei a foto? Então, eu vou ser a madrinha dela. Eu que vou dar estes presentinhos aqui. Lógico que eu coloquei todo mundo lá em casa para comprar alguma coisa. Aí hoje eles me entregaram, que eu disse que eu queria ser a madrinha dela da sacolinha. Ela não vai saber. Eles só recebem, tal. Eles não sabem quem foi que deu... Aí, eu apadrinhei ela e eu vou dar para elas. E tem muita criança de abrigo lá, eles não têm brinquedos deles. Eles só têm quando eles ganham assim. Como ela é a primeira vez que ela vai participar, agora ela vai ter o primeiro brinquedo. É... Eu gosto do trabalho, apesar de que, assim, a gente não tem assim um apoio, que eu acho que deveria, além do apoio psicológico, que são muito histórias fortes, pesadas... A gente deveria ter um apoio maior pedagógico também, mas assim eu gosto de lá, as pessoas são bacanas.

Como B. começa falar de seu envolvimento com seu trabalho como educadora, retomo o meu roteiro e lhe pergunto: Você lembra quando foi seu primeiro contato com um trabalho artístico que te trouxe emoção?

B.: Eu acho que foi assim... Eu vim de uma infância muito no interior e os brinquedos lá eram sempre construídos com folhas. Então, tu não conhece árvore de açaí, não né? Porque os

galhos da árvore de açaí... É como se fosse uma palmeira e dela se construía tudo, tudo que você pensar até casinha. E eu amava isso. Eu não sei se vem daí esse meu gostar e sempre quem fazia isso era o meu avô, ele sabia fazer. E, assim, a gente vivia muito em uma casa de farinha que tinha lá. E as mulheres, lá, faziam muito para deixar as crianças brincando, preparavam esses brinquedos para elas ficarem se distraíndo para elas trabalharem lá. Eu não sei se esse meu gostar dessa arte manual vem daí, que me remete muito a essas coisas que eu gostava muito.

Agora sim, dentro da parte de trabalho mesmo assim, de aprendizagem de trabalhar com a arte foi quando eu iniciei na Pedagogia Waldorf, foi quando eu conheci a Pedagogia Waldorf.

Foi realmente aonde eu tive esse encontro, assim, de entender e de perceber esse trabalho como uma arte, foi dentro da Pedagogia Waldorf. Foi ela que me apresentou, realmente, dentro desse mundo mesmo, propriamente deste mundo dito como arte. Foi a partir disso aí...

Como ela inicia falando de sua infância e eu gostaria de recuperar suas lembranças de experiências originárias, continuo a perguntar: Você lembra de algum professor que tinha alguma forma de trabalhar criativa, dentro da sua perspectiva de criatividade?

B.: Não, dentro desse sentido não. A única lembrança... Eu tenho uma professora que era professora particular no interior e que a gente rezava todos os dias antes da aula “Salve Rainha”. Eu aprendi a “Salve rainha” com ela [risos]. É uma professora que marcou muito na minha vida por isso [risos].

Continuo a perguntar: Você falou bastante dessa observação que você fazia do trabalho do seu avô. Você poderia falar mais desse “fazer” dele?

B.: É. Meu avô, ele era marceneiro. Aí, ele tinha uma serraria. Sabe como é uma serraria? Trabalha com madeira, tira madeira e lá eles vão serrar a madeira para deixar pronta para venda, sabe. Assim, fazer as tábuas de madeira. Meu avô era dono de uma serraria dessa, no interiorzinho que tinha umas cinco casas só. Lá que a gente morou por um bom período da minha infância, eu morei lá. E esse meu avô era um contador de histórias fantástico [risos]. Uma pessoa assim na minha vida que foi muito importante.

Olha, o supermercado lá vinha de barco. E quando chegava lá esse barco, eu correria com ele, eu e meus irmãos. E ele mandava logo a gente escolher uma sandália havaiana para a gente. Porque vendia sandália havaiana (cara, você acredita?) no barco. Era o “marreteiro”

que chamava. Aí quando esse barco parava... Eu lembro muito, assim, do meu avô comprando lata de manteiga. É, ele comprava umas bolas, lá a gente chama, de queijo cuia, aqui chama de queijo do reino. A gente chamava de queijo cuia. Ele comprava umas bolas de queijo cuia, aquelas latas de manteiga. Eu lembro bem dele comprar isso, fardos assim... Comprava o arroz assim... Era um supermercado mesmo e aí ele sempre mandava a gente escolher uma sandália havaiana.

Você falou que ele também contava muitas histórias?

B.: Muitas, muitas, muitas, muitas... A noite, toda noite. Lá nesse lugar era beira de rio tinha, mais ou menos, umas cinco ou seis casas. Quando chegava assim umas seis e meia já estava escuro porque no mato, lá era só mato... Era beira de rio, mas era só mato... Atrás assim, tinham as casas, né. Aí tinha a serraria na parte de terra mesmo e para trás era um matagal, matagal mesmo. E aí tinha as histórias de Matinta Pereira⁶⁰... Ele contava... E todo mundo, os trabalhadores, todo mundo ia sentar lá na mesa. Tinha aquelas mesas corridas de madeira com lamparina, que não tinha luz lá, tinha a luz na serraria que era do motor... E aí ele chegava e contava muitas histórias, muitas histórias. Teve um menino que sumiu na época lá e que foi a Matinta Pereira que pegou. É como se fosse uma velha que vive no mato e essa velha pegava crianças, escondia as crianças no mato. Mas aí, às vezes achava, às vezes não. Eram essas histórias assim, contos mesmo de lá.

Reitero o pedido para B. falar mais de como ela vê esse “saber fazer” do avô.

B.: Fazer esses brinquedos de folha, de madeira, com tocos de madeira, carrinhos, casinha... Ele sempre fazia essas coisas. A gente tinha uma gangorra lá também que ele construía para a gente também. Essas coisas mesmo bem... A gente não tinha ali, às vezes, não tinha luz, não tinha nada. Então, a gente tinha que... Meu pai trabalhava na serraria com ele, por isso que a gente vivia lá. Eles tiravam madeira e, lá na serraria, trabalhavam com essa madeira, e, depois, vendiam. Os barcos iam lá pegar a madeira para ser vendida. Lá era assim e a gente viveu muitos anos assim, entendeu? E aí, quando eu completei sete anos, que a gente saiu de lá, para a gente poder estudar neste colégio interno Salesiano [risos].

⁶⁰ Personagem do folclore brasileiro.

Então, retomo com outra pergunta para ela: Se neste momento, eu te perguntar de um trabalho artístico, de uma produção artística, o que vem na sua cabeça. Vem um artista específico, um trabalho? O que vem?

B.: Uma obra? Ah, eu não sei, assim... Tens umas esculturas assim que eu assisti uma vez até aqui no MASP que eu também fiquei bem impressionada. Nossa, a N. até foi, ela... Rodin... Que eu achei muito lindo! Foi bem assim, dentro desse contexto assim realmente artístico, que eu achei muito lindo!

Ah, tem assim umas esculturas! Eu acho muito bonito escultura, porque tu perceber, principalmente quando eles fazem em mármore. Eu acho muito bonito. Sempre vem também na minha mente, quando eu penso em algo mais, é basicamente isso assim que vem...

Reitero a pergunta de outra forma, para continuar a ouvi-la: Quando eu falo arte para você o que vem na sua cabeça?

B.: Ah, quando tu fala neste sentido assim, por exemplo, assim, agora: arte! A arte que eu ia dizer é a do Kobra. Neste sentido, do que eu vivo assim, do que eu percebo assim de Arte, o que é realmente o que eu acho impressionante... Tu já vistes? Tem uma bem aqui quando a gente sai. Então, eu fico encantada com isso; olha de novo, que tu vais ver. Parece assim uma fotografia, sabe assim, quando a gente faz aqueles banners imensos, pois é... Eu achava que fosse estas fotos, tipo assim... E, aí, ele em cima, colocasse o grafite, sei lá... Eu nunca pensei que ele grafitasse um rosto assim.

Como B. me pareceu fazer uma distinção entre “Arte” e “arte”, então pergunto para ela: Por que? Você acha que existe essa diferença na minha pergunta?

B.: Institucional mesmo assim, uma coisa assim mais... Não que eles não sejam putas artistas, entendeu? Assim, eles são fantásticos. É algo assim inimaginável, alguém fazer determinadas esculturas que a gente viu eles fazerem. Acho que é Rodin, o próprio Michelangelo, algumas coisas assim... Eu fico assim impressionadíssima, para mim também é algo de muita expressão, muito artístico. É lindo! Não... É porque eu venho mais para o hoje, entendeu? Eu venho mais para o que está acontecendo agora, para o que tu enxerga neste momento. Entendeu? Mas para mim, assim, lógico, existem artistas aí tão... Coisas assim...

Além do Kobra, existe mais algum artista contemporâneo que te impressiona e você lembra?

B.: Acho que não. Assim, não que eu esteja lembrando agora. [silêncio] Agora, assim... Pensando, não veio na minha mente... Eu não consigo lembrar de alguém exatamente.

Então, pergunto a ela se gostaria de falar algo que se lembrou e ainda não disse.

B.: Acho que não. Eu acho que eu falei bem de tudo um pouco.

Reitero com ela que caso se lembre de mais alguma coisa, me escreva ou quando eu entregar a transcrição, poderá fazer anotações também. Também lhe digo que gostaria muito de contar com ela em uma próxima etapa, caso fosse possível. Também pedi o envio das imagens que ela citou durante nossa conversa. E, caso encontrasse alguma imagem que a fizesse lembrar de algum ponto de nossa conversa, também para me enviar.

B.: Posso te dizer um lugar que eu estou louca para conhecer e eu ainda não fui. É o Museu Afro lá no Ibirapuera, eu nunca entrei. E toda vez que eu vou lá, tem alguma coisa... Ou é um horário que ainda não abriu ou é um horário que já fechou. Então, nunca dá. Ou eu estou com um monte de gente que não... Se você quiser me acompanhar nesta visita, eu iria amar. Nossa, ia ser muito legal!

Agradeço muito a participação de B. e espero continuarmos nossa conversa em outra oportunidade. Não visitamos a exposição temporária que o Itaú Cultural abrigava na época, Narrativas do Invisível⁶¹. N., filha de B., nos encontrou lá no Itaú Cultural para nos avisar que aconteceria uma espécie de simulação da polícia militar com balas de borracha, porque estávamos às vésperas de um ato na Avenida Paulista relacionado a situação política do país. Então, nos despedimos.

⁶¹ Mostra do programa de fomento à jovens artistas denominado “Rumos”.

ANEXO D – Entrevista: E.

Local: Inicialmente, região central de São Paulo, depois Sesc Consolação

Março/2017

O dia estava bastante chuvoso. Encontrei E. em um lugar próximo ao trabalho dela na região central de São Paulo. Ela não escolheu um lugar, caminhávamos. Pela proximidade, chegamos ao Sesc Consolação. Entramos. A lanchonete estava cheia e tinha muito barulho. Decidimos subir para a sala de leitura e lá começamos nossa conversa. Falei um pouco sobre a pesquisa e pedi autorização para a gravação. Então, começamos. Solicitei que E. se apresentasse, contasse um pouco de suas experiências, enfim, falasse de si de maneira geral.

E.: Eu me chamo E., tenho 27 anos. Eu sou pedagoga, fiz pós-graduação em psicopedagogia (clínica e institucional). Finalizei o curso em 2015, mas eu não atuei na área ainda, apenas como estágio da faculdade. Na área da educação, eu iniciei aos 18 anos. E tudo começou com um voluntariado, eu fazia um curso que era totalmente fora da área da educação. Era um curso de telemarketing e aí, neste curso, exigia um estágio voluntário em alguma instituição pública e, dentre as opções, tinha uma creche. Eu escolhi a creche. Aí, eu fui para a creche e tive meu primeiro contato com as crianças em uma instituição pública. E foi muito bacana. Eu gostei bastante da experiência e fui convidada pela diretora para trabalhar lá. Então, a princípio, eu não tinha ainda terminado o Ensino Médio, eu estava finalizando o Ensino Médio, mas aceitei a proposta e fiquei lá. E, depois de mais ou menos um ano trabalhando lá, eu iniciei a pedagogia. Então, eu comecei a faculdade e decidi que realmente era aquilo que eu queria.

E lá, dentro desta instituição, era uma creche. Era uma conveniada com a prefeitura de Osasco, eu desenvolvi algumas funções. Eu fui auxiliar de classe... Então, eu comecei como auxiliar. Lá, nós atendíamos crianças de 2 a 6 anos no início e, depois, crianças de 2 a 4 anos. Então, eu fui auxiliar de classe, depois educadora de um grupo e aí com o tempo assistente de coordenação e, a minha última função lá (mas, foi por pouco tempo), foi como coordenadora pedagógica. A coordenadora pedagógica saiu e eu era assistente dela. E, aí, eu assumi a função por pouco tempo, porque logo eu sai também. Então, tudo começou assim.

E, aí, depois disso, eu fui fazer um estágio na F. B. na educação infantil. É... Eu fiquei um ano no estágio, então foi bem bacana também. Eu tive bastante oportunidades de novas

aprendizagens com as crianças e com a educadora com a qual eu trabalhava. E, também, já fui professora eventual lá na F. B. com crianças até o quinto ano. E cobri uma licença maternidade também na F. nesta mesma função.

Finalizei a pedagogia e eu já tinha o interesse de fazer psicopedagogia, mas demorou um tempo e eu iniciei a psicopedagogia em 2014. Foi bem bacana o curso, tive a experiência do estágio que também trouxe bastante aprendizado e coisas que eu tinha interesse em pesquisar, em aprender. Então, eu pude ver no curso.

Depois, também, quando eu sai da associação, eu entrei no C.. Entrei no C. e, assim, quando eu cheguei no C., foi... Muito bom, assim... Porque quando eu estava na creche, eu almejava outros lugares e, assim... Propostas, assim mesmo, com educação... Coisas novas. Porque lá era bem difícil, da gente realizar e no C., quando eu cheguei, foi bem possível ver muita coisa que eu tinha vontade de ter o contato mesmo, de ter essa possibilidade... E eu gostei bastante do trabalho que era desenvolvido.

Tive oportunidade de estar muito próximo às educadoras, de passar por todas as salas... E, assim... Cada vez mais gostando do trabalho realizado, dos objetivos, de como tudo era feito... E, assim, foi bem gratificante. E, depois de um tempo como atendente, eu participei do processo seletivo e, agora, hoje em dia, eu sou educadora. Então, eu estou na função que eu queria, que eu tinha muita vontade de estar na função, desenvolver um trabalho também e hoje eu desenvolvo este trabalho. E eu estou aprendendo cada vez mais. Tendo mais contato... Esse contato mais próximo com as crianças e com projetos, e com novos aprendizados, novas experiências. Então, tá bem bacana.

E, também, já trabalhei fora da área da educação que foi no S. P. Trabalhei... Tive um tempo também de três meses só. Foi um tempo curto, porém muito rico. Eu tive oportunidade de ver bastante coisa, de estar mais perto de eventos culturais, programas culturais que era até bem difícil de eu ir, de frequentar lugares assim. E no S. P. eu tive esta oportunidade de trabalhar, mas estar próxima deste tipo de atividade.

Para iniciar uma aproximação dos meus interesses de pesquisa, pergunto a E. o que já a havia comovido neste percurso, alguma emoção ou espanto que ela já havia sentido. Digo a ela que pode ser de qualquer momento destas experiências com crianças ou outros públicos que atendeu. Ela me olha, espera, parece pensar. Então, retomo: Você já sentiu algo assim?

E.: Sim. Eu acho que em todas, assim... A gente sempre tem algo que acontece ou que a gente presencia que tem... Ou remete algo que você já vivenciou e aquilo te traz uma emoção, mas...

Eu senti uma emoção assim muito grande foi quando nós... Nós tivemos oportunidade de levar as crianças a um concerto. Eles não tinham este contato e fomos pela primeira vez, assim... Até para a gente foi diferente, porque eu também nunca tinha ido. Então, um concerto na Sala São Paulo. E... Nossa, foi muito legal! Engraçado porque até arrepia e emociona porque tanto para mim, quanto para as crianças que foram, foi muito emocionante, assim... E todo mundo muito atento, muito... [silêncio]. Encantamento, né. Acho que era encanto. Um encanto com aquele lugar, com aquele tipo de música que não era aquilo que eles costumam ouvir. E isso foi incrível assim. Foi uma oportunidade que... Para nós que fomos, para mim; porque eu também nunca tinha ido a um concerto.

Isso já com os meus 20 anos, eu acho. Eu nunca tinha ido. Então, acho que é uma das lembranças que eu gosto muito de, às vezes, pensar sobre e como foi bom.

Peço a E. para descrever o que lembra dessa experiência.

E.: Eu fui com um grupo de crianças de 6 anos. Era um grupo pequeno, de mais ou menos 12 crianças da região de Osasco. E crianças... Era uma creche conveniada, eram crianças muito humildes, né. A comunidade lá... Todos que frequentavam a creche eram um público muito humilde. Então, eles não tinham este tipo de vivência ou de experiência. Essa e várias outras não tinham, mas assim... Essa acho que foi assim uma das que mais marcou, que foi diferente...

Pergunto: O que mais te impressionou?

E.: Foi a orquestra. A música... Acho que a... Quando começava a música, assim... Era uma sensação muito boa. Acho que a orquestra...

Ela fala e silencia. Então, recupero trechos de seu relato para incentivá-la a falar, fazer associações e correlações. Então, pergunto: Sensação de que?

E.: É... Eu não sei se era uma leveza, uma tranquilidade, assim de... Algo bom, algo bom assim...

Pergunto se ela lembra outra informação sobre o concerto, se tinha um programa específico, por exemplo.

E.: Eu não sei o nome, assim... Eu não lembro. Foi mais ou menos em 2010. Acho que essas foram uma das experiências mais marcantes desta época. [silêncio]

Você já sentiu isso diante de algum outro trabalho artístico?

E.: Eu realizando?

Complemento, dizendo que pode ser na realização ou na apreciação.

E.: Ah... Olha, eu acho que... Quando eu fui no Catavento Cultural, nós participamos de algumas atividades que nós podíamos participar. Foi em 2012, o Catavento... Eu fui com um grupo da faculdade. Nós tínhamos que realizar uma pesquisa sobre algum local que desenvolvia atividades culturais e nós resolvemos ir ao Catavento. Fui eu e mais seis pessoas do meu grupo. E, aí naquele dia a gente fez várias coisas, né. Vimos exposições, artes, participamos de atividades, tinha uma bolha que a gente entrava e tentava fazer uma bolha em volta do corpo. E... Mas eu gostei muito da sala que tinha o Planeta, o globo, né. E aí... O espaço que tinha o meteoro, a gente podia tocar os meteoritos lá... A gente podia tocar e sentir... Aí, tinha aquele cheiro muito forte do ferro. Então, eu gostei muito desse espaço. O espaço que tinha os planetas. É, eu acho que o Catavento foi o que eu mais gostei.

Pergunto se ela se lembra qual foi sua primeira experiência com uma linguagem artística, digo que pode ser a sua primeira lembrança que lhe vier à cabeça.

E.: [silêncio] Na infância, eu não consigo lembrar muito de uma atividade artística. Porque acho que eram mais as coisas da escola... Porque com os meus pais, eles não tiveram isso e, não sei se por isso, eles acabavam também não indo a lugares assim ou nos levando para ver um teatro ou dança, mais é da época a escola...

Então, continuo: você pode me contar o que se lembra da escola?

E.: Eu acho que apresentações que nós fazíamos, assim que eu me recordo que nós mesmos... Nós apresentávamos, então... Uma vez eu fui em uma apresentação da música, aquela que é “Era casa muito engraçada, não tinha teto, não tinha nada...”. Nós fizemos a apresentação

dessa música e aí tivemos que ensaiar e, depois, apresentar para todos da escola e eu gostava de fazer as apresentações por mais que eu fosse tímida, né, mas eu gostava.

Então, esse contato artístico na infância, assim... O que mais lembro é isso das apresentações que a gente tinha que ensaiar e apresentar.

O aparecimento da figura de professores me pareceu sempre profícuo, retomei para que ela pudesse falar mais. Então, perguntei: E os professores como eram?

E.: Então, era a grande maioria era... De uma das professoras que eu me recordo muito assim, que vem muito a mente é a professora C., que foi na terceira série. Eu gostava muito dela e do jeito que ela trabalhava. Eu acho que ela era mais próxima a nós. Os outros, eu acho, tinham muito método tradicional mesmo assim, né. Aquilo de passar lição na lousa, copiava e, depois, levava o caderno par vistar e era mais isso, assim. E as atividades que propunham eram atividades... Mais “xerox” e a gente tinha que pintar aquilo, seja com lápis, guache... Eu estudei em uma escola pública lá do meu bairro mesmo, em Osasco.

Complemento: essa professora que você lembra, ela desenvolvia alguma atividade com expressões artísticas?

E.: Não, não propriamente com a arte. Mas acho que ela era... Mas durante as atividades que ela desenvolvia, ela ficava mais próxima. Ela era... Ela não era... Não sei, mas... Não ficava tanto, por exemplo, igual aos outros muito na mesa, sentados e os alunos fazendo as atividades longe, assim, né. Ela fazia grupos, rodas. Então, eu lembro que ela fazia rodas. Nós íamos para a quadra, às vezes... E ela propunha alguma música ou dança, mas na quadra, fora da sala, né. E, depois, nós retornávamos para a sala. Então, eu lembro bastante dela, dessa professora.

E da professora do pré, que foi a M.. Então, eu lembro bastante da profa. M. também, que foi a minha primeira professora. Lembro dela na sala, das atividades que ela fazia com a gente, mais das atividades artísticas, assim... Com artes plásticas era... A gente usava muito guache... O guache, outros tipos de tintas, giz de cera, lápis de cor, canetinha... Então, era mais assim essas coisas... Mas eu lembro que era sempre em “xerox”, naquela época o mimeógrafo.

Tento me aproximar das memórias de E., como um recurso para me aproximar dos temas da pesquisa. Pergunto: você lembra qual era o tema dos desenhos que você pintava?

E.: Tinham vários desenhos, às vezes... Tinha... Se tivesse datas comemorativas... Sempre tinha algum desenho de datas comemorativas ou outros desenhos soltos.

Os desenhos soltos que, né... Nos momentos livres, as professoras, elas davam tipo assim algum desenho de ursinho, é... Desenhos, enfim... sem...

Não comento com ela, penso nas aulas de Ecléa Bosi, quando ela diz que a “memória opera com liberdade” ao escolher acontecimentos no tempo e no espaço porque se relacionam com índices comuns, “vínculos por afinidades eletivas”. Por outro lado, lembro-me das leituras que fiz de Fayga Ostrower quando diz que no “ato de compreender” o sujeito mobiliza o que tem em “termos afetivos, intelectuais, conscientes e inconscientes, associações, emoções, pensamentos”, como se relacionam mutuamente, para dar conta da compreensão. Penso que além das constelações memorativas, E. faz um esforço de compreensão para chegar em um novo conhecimento. Assim, peço a ela para falar mais e pergunto se ela se lembra de quando foi apresentada a algum trabalho de artista consagrado por meio de reproduções ou indo a algum museu.

E.: Eu lembro da Tarsila do Amaral, que foi né... Nós vimos a reprodução, eu não sei o nome da obra. É aquela que tem um pé, um pé bem grande [risos]. Eu lembro dessa obra. E, depois, nós tivemos que fazer, né. Ela apresentou e, depois, nós fizemos a reprodução da obra também e nós fomos também em um museu para ver as obras da Tarsila. Isso já foi no Ensino Médio, do fundamental para o Médio, mas aí nós fomos com a escola em um museu e, também, nós fomos com a escola na Pinacoteca. E, aí, nós vimos exposições em geral, assim... Não teve um artista específico.

Penso tratar-se do Abaporu de Tarsila do Amaral e na recorrência do Modernismo brasileiro nas falas. Porém, continuo a perguntar: Você lembra algo mais dessas visitas?

E.: Então, eu sempre fui... Eu acho que muito leiga com a questão da arte, dos nomes dos artistas, de estar, acho, mais próxima a isso. E eu lembro, assim, de ir, de ver, de achar muito bonito... E de tentar entender e passar um tempo olhando aquela obra. E, assim... Cada obra

que eu olhava, era um sentimento diferente e aquilo que traz muitas coisas, assim eu não lembro de nomes, de quem era aquilo.

Pergunto para E. se ela consegue descrever alguma obra que lhe causou sentimentos ou lhe impressionou. Reitero que ela não precisa lembrar de nomes, pode apenas descrever o que lembrar, alguma expressão artística moderna ou contemporânea com o qual teve alguma experiência.

E.: Tem uma experiência, uma das mais recentes, que foi a exposição Sónonós⁶² da Stela Barbieri que eu gostei bastante, que eu me envolvi e participei do que aquele espaço oferecia, do que aquele ambiente oferecia. Então, várias sensações com umas folhas que tinha pra... O sensorial ali... Colocar os pés e... Um escalda pés de folhas, foi bem gostoso, bem legal. Tinham grãos e... Tinham os chás que fizemos também, que eu fiz, diferentes chás. Os funis que eu achei bem interessante, bem legal de ver o líquido escorrer pelo funil. Esse processo de observar, de passar pela mangueira. E... Eu acho que foi o mais recente, assim, que eu participei, que pude participar.

Além dessas recordações, peço para ela continuar a falar.

E.: Eu acho que uma sensação boa de estar ali e poder participar daquilo. Eu não consigo descrever o sentimento, mas foi bem prazeroso. Foi bom estar em contato com aquilo, com aqueles materiais e poder ter, participar daquela experiência. Mas... Outro sentimento num...

Reitero meus questionamentos, na tentativa de aprofundarmos suas descrições. Então, pergunto a ela o que foi bom e também o que mudava em relação a primeira experiência que citou da Pinacoteca.

E.: Eu acho que essa foi uma experiência diferente, assim... Na exposição da Stela foi algo que eu participei e que foi interessante por essa participação, e ter esse contato. Na Pinacoteca, é diferente assim. Aí eu acho que não é uma sensação, é uma emoção de ver quadros, de ver trabalhos feitos por diferentes artistas e olhar para aqueles quadros e sentir algo diferente com cada um deles. Então, tinha alguns que traziam muita tristeza, outros que

⁶² SÓNONÓS – Uma exposição de Stela Barbieri, de 02/07/2016 a 07/08/2016, Centro Brasileiro Britânico

traziam tipo uma alegria de ver aquilo... E, mas, assim... É porque eu acho que a arte é isso, traz essa emoção. O artista mostra através da arte as emoções, os sentimentos e desenvolve aquilo, talvez, como ele está naquele momento que ele desenvolve aquele trabalho. E quem vê acho que, geralmente, sente o que ele sentiu ali, fazendo aquilo.

Para me aproximar desta relação que E. faz entre arte e emoção, pergunto: Nos quadros você fala que o artista deseja que você viva algum sentimento ao olhar. E no caso da Stela Barbieri, qual você acha que é o sentimento, a emoção, a sensação que a artista quer partilhar?

E.: No caso da Stela, ela está oferecendo o espaço com diferentes atividades, e ela está observando ali o que aquilo, o que aquelas atividades causam no público que vai, que frequenta. Então, quais são diante dessas experiências realizadas, o que aquilo causa em cada um? Então, ela fica de fora mais para observar isso, assim... Trazer isso não para impactar, mas o que causa... Observar as diferentes experiências que cada um vivencia.

Ela fala de um possível procedimento da artista, peço para ela explicar melhor.

E.: Sim, uma contemplação também, que é um contato direto com aquilo que ela propôs ali. Então, eu acho que é vivenciar aquilo, participar diretamente das atividades ali propostas.

Continuo a partir dessa situação: quando você fala do que o artista quer te oferecer, das tuas vivências neste trabalho da Stela Barbieri, a partir dessas das experiências, você poderia oferecer alguma definição possível de arte?

E.: A arte, bom... Eu acho que a arte é aquilo que toca, que te faz ter diferentes sensações, que traz conhecimento, eu acho... Traz conhecimento, traz experiências...

Pergunto: Quais conhecimentos que a arte pode trazer?

E.: Eu acho que depende, são diferentes tipos de arte. Eu acho que... Sei lá. A música, o teatro, a dança... Eu acho que em cada uma delas é possível você ter um aprendizado nestas diferentes linguagens.

Insisto, para tentar me aproximar do que ela está pensando: Quais aprendizagens?

E.: Tanto um aprendizado pessoal, depende daquilo que você vê, do que você está buscando. Se você vai assistir uma peça, é algo que vai tocar você e traz para sua vida pessoal enriquecimento ou algo mais, sei lá, para a profissão, pensando. Algo que agregue àquilo que você faz, àquilo que você realiza. Se é uma atividade plástica ou que vá trazer contribuições para o seu desenvolvimento nestas atividades.

Então, a música... Você vai aprender a tocar um novo instrumento, aprender a observar, analisar, a ter um olhar mais crítico para os diferentes tipos de arte.

Então, eu acho que frequentando e pesquisando sobre isso, você tem essas oportunidades de ter um olhar mais crítico e saber diferenciar as artes e essas sensações mesmo, né. O que é... O que toca você? O que essa arte traz que toca você?

Então, questiono para E.: Além das situações em museus ou instituições culturais, você acha que é possível encontrar expressões artísticas no seu cotidiano?

E.: Ah, eu acho que sim. No meu trabalho, por exemplo, quando propomos algo para as crianças e estamos ali participando diretamente, ou seja, em uma atividade plástica, artística. Então, estamos aprendendo e participando juntos.

Eu acho que no cotidiano seria mais no trabalho e outra atividade que eu fiz que foi no grupo C., que era dança. Então, estava mais próximo, assim, participando da dança.

Pedi a E. que falasse mais dessa experiência de dança, sobre o grupo que chama de C..

E.: O grupo das C.... O coletivo C. surgiu a partir de um grupo de educadoras. Então, nós tivemos a N. que... Ela viu que ia ter apresentação na Virada Educação⁶³ em São Paulo. E aí ela falou sobre, como seria e aí nós acabamos conversando... Eu, N. e outras educadoras para apresentar o Cacuriá⁶⁴, né. Dança típica do Maranhão, apresentar o Cacuriá para as crianças de uma escola, A.A.⁶⁵. E nisso, pensamos em continuar com o coletivo, fizemos algumas reuniões, alguns ensaios da dança do Cacuriá. Nós dançávamos e cantávamos. Eu

⁶³ Com edições desde 2014 em São Paulo, o projeto Virada Educação é um movimento que pretende articular ações e territórios no sentido de uma apropriação coletiva; além de considerar que o aprender e ensinar acontecem em diferentes lugares da cidade.

⁶⁴ Dança típica do estado do Maranhão.

⁶⁵ Escola municipal de educação infantil localizada na zona central de São Paulo.

conheço pouco da dança, então a N. que tinha mais afinidade, ela ensinava, ela trazia para a gente os passos do Cacuriá, as músicas, né. E aí a gente cantava e dançava. Mas, o coletivo, a última reunião foi o ano passado (2016). Até então, não falamos mais sobre e eu não sei, então, se continuará.

Como foi participar de um coletivo com o propósito de fazer um trabalho artístico?

E.: A princípio bem diferente, porque eu sempre fui muito tímida e participar de atividades assim, em espaços abertos... Quando, como nós fomos em uma praça, próximo a escola, ali na Praça da República... Então, dançamos e tinha um público, né. Então, a princípio diferente, mas não ruim e, depois, foi mais tranquilo. E, me soltando, então, foi bem bacana.

O que você chama de diferente? Ou o que foi diferente para você?

E.: Estar dançando na frente de outras pessoas, né. E uma música... Assim, o Cacuriá que nem todos conhecem, apesar de ser uma música típica da cultura popular brasileira, mas era diferente. Porque era uma música também que nós, eu e as outras pessoas que estavam, nem todas tinham essa afinidade com a dança e esse tipo de música. Então, no começo foi diferente de estar ali, naquele lugar, com aquela música, mas, depois, foi normal. Assim, foi mais tranquilo; e, até legal. Depois de ver a reação do público, todo mundo gostando e se emocionando até com aquela apresentação.

Então, retomo com ela a mesma pergunta, mesmo que ela já tenha me falado um pouco sobre o tema: Você acha que já foi comovida por algum trabalho artístico moderno ou atual? Ou, além dessas experiências que você já relatou, você lembra de mais alguma que quer falar?

E.: [silêncio] Que me comoveu? [silêncio] Não consigo me lembrar. Vêm muitas coisas, mas nada concreto, sabe. Assim, que eu consiga explicar sobre o dia, como foi...

Digo a ela que não precisa lembrar de datas precisas. Complemento que pode ser uma cor, uma forma, um som ou algum elemento de uma produção artística que tenha lhe chamado a atenção e que ela gostaria de relatar.

E.: [silêncio] Tem uma que eu gosto. Eu acho bem bonito e interessante, o que passa a imagem que é ali na Avenida Ipiranga, que tem um prédio que tem uma pintura. Uma arte de uma menina e, em volta, tem caranguejo, cobra. E essa menina, está tentando pegar um livro. Como se fosse um livro. Então, assim, o que traz essa imagem? O que ela mostra? Então, eu acho ela bem interessante.

É um tipo de grafite? Algo assim?

E.: É. É um Grafite.

Peço a E. uma fotografia desta imagem, assim poderia vê-la também. E pergunto a ela, por que esse trabalho uma produção artística que lhe interessa.

E.: Eu considero. Porque ela tá mostrando algo ali. Ela tá... Então, assim, eu vendo, né. É como se o conhecimento fosse algo perigoso, vamos dizer assim. Eu acho que o livro ali simboliza este conhecimento e embaixo o escorpião, a cobra e essa menina tentando alcançar. Então, eu acho que é forte, assim, a imagem.

Você acha que esta imagem te comove ou te toca de alguma maneira?

E.: Então, eu acho que não é nem o tocar. É que eu acho interessante, mas ela não me traz emoção. Emoção, assim... Ela me faz pensar, me faz pensar sobre, né... Sobre o que ela está trazendo, que pra mim eu acho que é isso, a questão do conhecimento.

E tem alguma outra imagem que você queira falar?

E.: [silêncio]

Tento fazer uma provocação: E o trabalho da Stela Barbieri que você mencionou?

E.: Eu acho que não tanto quanto outros tipos de arte de imagem, né.

Você acha que a imagem te faz pensar mais do que outros tipos de trabalho artístico?

E.: Pra mim eu acho que sim, em alguns momentos, eu acho que mais do que o próprio sentir. Porque quando pelo menos eu olho, sei lá, um quadro, uma obra e aí eu fico tentando imaginar aquilo, o que ele quer trazer, né. E aí... Ou, você está sentindo... O que você está sentindo naquele momento quando você vê aquilo. Aquela arte, aquela obra...

Durante a fala de E., penso nos escritos de Baudrillard sobre os novos museus e no atendimento do corpo sensório-motor em detrimento de uma perspectiva de reflexão diante do trabalho artístico. Questiono-me com este pensamento, mas não digo nada a ela. Porém, para me aproximar mais do que fala E., continuo a usar os termos que ela citou e pergunto: O que é este sentir para você?

E.: Sim... Não, ele traz. Mas acho que são diferentes sensações que você está tendo e vivendo, você está tendo contato com uma atividade que não é comum talvez no seu dia-a-dia, né. Então, aquilo ali te traz sensações e te faz sentir diferentes sensações no caso.

E você consegue recuperar para o seu trabalho como educadora algumas dessas experiências?

E.: Eu acho que sim. Trazer para o meu trabalho isso?

Você procura compartilhar essas experiências no seu trabalho?

E.: Eu acho que provocar isso, também. Trazer algo com que as crianças... Fazer algo com que as crianças vão sentir e ver aquilo... Uma experiência nova. São crianças mais novas, então a questão de refletir sobre a obra e pensar no que ela traz é mais difícil. Mas eu acho que o sentir e propor essas sensações. Essas diferentes sensações. Eu acho que é possível.

Além do coletivo que você citou, você pensa em continuar a desenvolver alguma expressão artística? Já pensou? Se sim, qual?

E.: [risos] É... Eu tenho... Então, eu gosto bastante das artes plásticas. Não conheço muito, não tenho muita experiência. Eu acho que... Agora, faz pouco tempo, que eu tenho mais contato e não tenho muita experiência. Mas eu tenho interesse na linguagem artística mesmo, propor algo voltado para este lado.

Falo para E. que as artes plásticas compreendem a pintura, fotografia, escultura e, atualmente, instalações, performances, vídeos, entre outras possibilidades de expressão. Então, pergunto a ela se tem algum interesse específico?

E.: É, então... Eu acho que pintura e fotografia, eu gosto bastante. Talvez, algo voltado mais para isso.

Como ela falou em imagem, retomo a questão com ela: Você até já me falou de uma imagem na Avenida Ipiranga que te chama atenção. Existe alguma outra imagem, além desta, que você lembrou que te causa espanto, comoção, emoção?

E.: Eu vou pensar...

Onde você acha que é possível encontrar expressões artísticas que te chamam a atenção? Quando você quer ver, onde você vai procurar?

E.: Hoje, em centros culturais, museus... Eu acho que, às vezes, até... Por exemplo, quando nós íamos fazer os ensaios das C. no Centro Cultural São Paulo, as próprias pessoas que estavam ensaiando ali e propondo... Ensaizando vários tipos de música. Acho que isso já é uma oportunidade de ver, né, essas expressões artísticas. Tinham diferentes grupos... São vários tipos de grupos e de danças diferentes, desde o Tango, Hip-hop ou outros tipos de música, assim. Então, vários grupos de pessoas ensaiando... Até teatro mesmo, assim... Então, bastante coisa legal de se ver. Eu acho que é possível...

Quando eu te pergunto sobre um artista ou trabalho artístico, vem algum nome na sua cabeça ou algum trabalho de arte que você conheça?

E.: Agora, veio Romero Brito [risos].

Por que o Romero Brito?

E.: Pelas cores, assim... Os trabalhos dele, geralmente, tem muita cor, as formas mais...

Tem algum trabalho específico? Alguma imagem em especial dele vem a sua cabeça?

E.: Não, não específica, mas acho que mais as cores do trabalho dele e ele... Eu que, assim, a arte, as pinturas... O que ele faz, as pinturas não ficam só nas telas, nos quadros, tem vários outros objetos e é bastante visto, assim...

Sem pensar em uma única definição ou em certo ou errado, o que é beleza nas artes para você?

E.: Acho que beleza é muito relativo, assim... Em arte? É aquilo que te traz para uma emoção, independente de olhar para a estética, porque às vezes tem algo que não... Se for olhar a aparência, esteticamente aquilo não é bonito, não é belo. Mas aquilo te traz um... Dependendo do que for, te traz uma emoção, um sentimento bom. Eu acho que é isso, eu acho que é difícil definir beleza para a arte, assim...

Então, continuo: Você consegue lembrar de algum trabalho artístico que você considera belo? Mesmo que você não lembre-se do nome, você pode descrever?

E.: [silêncio] Eu prefiro pensar...

A partir da nossa conversa, você lembrou de mais alguma coisa que você ainda não disse? Quer falar mais sobre algum assunto?

E.: Ao contrário, a partir da nossa conversa, eu vou parar para pensar mais sobre [risos]... Porque é engraçado, pensando agora... É algo que eu não fico pensando e, assim, por mais que eu tenha tido experiências, não vem agora. Eu acho que eu tenho que pensar mais sobre isso. Resgatar essas memórias, eu acho que fazer um resgate mesmo dessas memórias. Pensar e trazer estes momentos...

Por que você acha isso?

E.: Ah, agora eu acho super significativo. Porque a partir das perguntas, agora eu fico pensando: “Nossa, mas eu já vi bastante coisa, apesar de não ter tanto contato, mas não consigo lembrar de tudo”. E eu lembro assim, por exemplo, indo em algum lugar em um museu ou em qualquer lugar; e tendo esse contato. Vendo um quadro, uma obra ou uma instalação que aquilo foi legal, foi interessante, mas eu não consigo descrever, sei lá, com

detalhes como eu vi no dia, por exemplo. Igual... Vem na minha mente, sei lá uma exposição: um emaranhado de fios, coisas do tipo assim... Que, nossa, eu achei muito interessante! Fiquei pensando sobre, mas agora eu não consigo descrever ou falar mais sobre, muito pouco. Eu acho que foi na Pinacoteca...

Você quer falar o que se lembra?

E.: Eu lembro que estava bem no centro de uma sala e eram muitos fios. Eles estavam bem enrolados, era um emaranhado de fios mesmo. Não era aço, um fio grosso, resistente e aquilo era uma obra de arte, né. Podia caminhar em volta, não tinha proteção em volta, mas estava no centro e as pessoas só olhavam, passavam, ficavam observando. E eu lembro que eu achei assim: “Nossa, bem interessante!”.

Foi na época do Ensino Médio isso. Porque a gente tinha pouco contato com esse tipo de arte, quando vê, né, tem aquela coisa: “Nossa, mas isso é uma arte, né?”

E por que você acha que isso é arte?

E.: Então, hoje em dia, eu vejo que é uma arte. Então, quem criou tem um propósito, um objetivo para aquilo, né, quer trazer, quer mostrar algo. Então, não foi simplesmente: “Aí...Vou deixar isso aqui, né...”, construiu de qualquer jeito. Eu acho que teve um planejamento pra ficar daquela forma e para trazer alguma coisa com aquilo.

Você fala que o artista planejou, que ele tinha uma intenção com aquilo, independente de pensar em uma intenção, o que esse emaranhado de fios causou em você?

E.: Eu acho que uma estranheza, acho que de ficar pensando mesmo assim, né: O que ele queria mostrar com aquilo? Com aquele emaranho de fios, né? Eu acho que é isso... Mas, assim, eu acho que tenho que resgatar muitas memórias [risos]. Eu tenho muitas memórias perdidas [risos]...

Por que você acha que estão perdidas?

E.: Porque eu acho que eu não consegui falar o que eu queria, o que gostaria.

Já que você está falando isso, você acha que tem alguma coisa que eu posso te ajudar?

E.: Então, não sei se talvez, é... Sei lá, depois que eu pensar... Igual eu vou sair daqui com várias questões e perguntas na minha cabeça [risos]. Então, eu acho que depois disso, talvez, é ter uma nova conversa... É... Eu possa te relatar isso, uma nova conversa falando sobre isso. Porque eu acho que foi muito importante ter esta conversa, porque assim... Me trouxe estas questões mesmo de pensar sobre... Sobre estas memórias e, assim, sobre atualmente, né, como isso é importante. E ter um olhar crítico para isso, entender e pesquisar sobre... Acho que isso é importante e só tem a contribuir se eu fizer.

O que poderia ser mais importante?

E.: Eu acho que o sentir. É... Porque eu acho que pesquisando, entendendo, eu acho que você vai sentir, né. Você vai estar em contato...

Você me falou que pesquisar e entender te levaria a sentir. Você falou bastante do trabalho da Stella Barbieri na instalação Sónonós. O que você acha que poderia naquele dia, naquele momento, naquela experiência te ajudar a sentir, te faltou algo?

E.: [risos] Eu acho que talvez me faltou entendimento.

Em que sentido você diz isso?

E.: Eu acho que talvez ficar só naquele momento e, depois, não pesquisar mais sobre aquilo, sentir aquele momento, mas ficou ali. E, talvez, ter falado mais sobre aquilo, escrito, ter pesquisado mais...

Como você falou, isso tem relação com alguma ação da artista?

E.: Eu acho que sim, eu acho que sim... Mas, agora, estou pensando que talvez não foi suficiente... [risos]. Eu vou fazer um curso “A arte de ensinar arte: expressões singulares” para aprimoramento mesmo, assim, para estar mais perto e entender mais as diferenças sobre as expressões artísticas e poder ter um entendimento disso. Porque eu sempre... Porque meu contato sempre foi muito pouco. Eu acredito que sempre foi muito pouco, assim... E, aí,

eu acho que o curso vai me trazer bastante possibilidade de novas experiências e causar mesmo essa questão de ir pesquisar, de ir buscar outras coisas. Porque a gente mesmo não tendo contato, um contato direto, você pode ir pesquisar, né. Eu acho que falta isso.

E quando você fala da sua emoção em relação ao concerto que você foi, neste exemplo você acha que faltou pesquisa?

E.: Não, não. Eu não conhecia o artista, foi a primeira vez que eu vi, mas foi emocionante. Acho que aquele momento valeu, independente de pesquisa.

Por que? O que você está chamando de emocionante?

E.: Eu acho que a música. A música me tocou. Eu acho que aquela vibração que trazia, aquela orquestra, a música... E aquilo lá era novo também, eu nunca tinha tido aquela experiência. Então, eu acho que talvez um misto aí de emoções que vem no momento, né: de ouvir aquela música e aquela vibração mesmo dos instrumentos. É... Eu acho que é assim uma emoção diferente. Eu sempre gostei de música, mas música clássica eu acho muito bonito, mas não era algo que eu ouvia. Mas foi naquele momento que eu ouvi, assim, a música clássica. Então, hoje em dia, é muito raro, assim.

Mas, assim, alguma coisa: “Aí, tem um vídeo interessante”, mas coisas rápidas, nada... Eu não fui mais em lugares que oferecem este tipo de música.

Quando você escolhe um estilo musical ou uma música, o que te chama a atenção?

E.: Ah, hoje em dia, eu estou fazendo um curso de francês, eu estou pesquisando sobre as músicas francesas que, eu acho, é um estilo diferente, para mim. Não conheço muitos artistas, eu estou conhecendo agora alguns artistas franceses e, eu acho, que o significado da música, como ela te toca e a música, eu acho, também é muito do momento, né. Se você está feliz, vai ouvir uma música mais alegre. Se você está em um momento mais melancólico...

O que te emocionou foi a música ou a situação de levar as crianças?

E.: A música e de dar esta oportunidade a eles... E para mim também [risos].

Você gostaria de falar mais alguma coisa, contar alguma coisa que você lembrou?

E.: Não. Eu acho que não, hoje não.

Você falou do Romero Brito, também falou bastante da Stella Barbieri... Você lembra algum outro artista ou trabalho contemporâneo que veio a sua cabeça, depois da nossa conversa?

E.: Eu lembro de um filme que eu assisti do Pollock. É isso, né? Eu assisti no Ensino Médio e, assim, me impressionou... Eu lembro na época, da forma que ele pintava, do estilo dele de pintura. É, acho que... Não sei... Trazia aquilo que ele estava sentindo naquele momento, aquela agressividade ele levava para as telas. Então, o jeito que ele pintava que era, né... É, diferente, assim, né. Porque eu acho que é, assim, cada artista traz aquilo... Aquele sentimento que ele tem naquele momento... É...

Sentimento do artista ou é o seu, ao olhar a obra?

E.: Então, eu lembro no filme... É... No filme eu lembro, assim, de uma cena que ele... Eu acho que ele bebia muito, depois ele ia acho que para o ateliê para pintar. E, aí, ele, não sei se é essa palavra, mas, assim... Ele descarregava aquela energia na tela na forma que ele usava o pincel, as pinceladas, o jeito que ele estava pintando, como se estivesse é... Aquilo que ele estava sentindo, aquele, né... Ele trazia esse seu interior para fora, assim, né... Esse sentimento para a tela no jeito de pintar, no estilo da pintura dele. Eu lembro do filme dele, do Pollock.

Encerro a entrevista, dizendo a E. que se ela puder, espero uma fotografia do grafite citado por ela, durante a entrevista ou de alguma imagem do campo da arte, ou mesmo da mídia, que também chama a sua atenção pela beleza ou porque lhe causa espanto. Agradeço e digo-lhe que, posteriormente, eu vou transcrever e enviar a entrevista para ela.

Concluimos nossa conversa, caminhamos pela exposição no Sesc Consolação sobre a vida e a produção artística do cenógrafo Gianni Ratto. Acompanhei um pouco da visita de E., suas expressões diante de alguns trabalhos, mas não fiz anotações, nem mais perguntas.

ANEXO E – Entrevista: R.

Local: MASP – Museu de Arte de São Paulo

Outubro/2017

Combinei de encontrar R. no saguão do MASP. Enquanto aguardava sua chegada, observava o movimento na Avenida Paulista e os preparativos para a Mostra Internacional de Cinema que teria exposições ali mesmo, no saguão do MASP. Enquanto isso, crianças corriam, educadores falavam para grupos que chegavam e pessoas usufruíam da vista do Trianon. Então, fui abordada por uma mulher que se ofereceu para medir minha pressão arterial, para que eu, depois, colaborasse na mensalidade do curso de medicina de seu filho; depois, também falei com poetas que queriam me vender pequenas publicações. Era um dia na semana e havia uma fila para a compra de ingresso. R. chegou e, depois, de nos cumprimentarmos, me perguntou se a entrevista “valia” uma entrada no museu. Disse, a ela que poderíamos conversar lá no MASP e escolhermos uma das exposições para visitarmos, e foi o que fizemos.

Sentamos no hall da galeria do primeiro andar, onde encontramos uma mesa com cadeiras e uma grande janela que se volta para o Parque Trianon. Dividimos este espaço com muitas pessoas que desenhavam. Então, depois de nos sentarmos, iniciamos nossa conversa. Solicitei que ela me falasse um pouco sobre si mesma, enfim uma apresentação inicial.

R.: Nossa! Falar sobre mim? Bem, vamos lá... Eu sou mulher, tenho 40 anos, tenho uma filha de 5 anos e sou pedagoga. Trabalho há quase vinte anos com educação. Desses vinte, doze foram na educação básica. E, aí, eu passei um pouco na Educação Infantil, no Ensino Fundamental I e na sala de informática da rede municipal de São Paulo. Nos últimos 8 anos, eu tenho experimentado ser professora de ensino superior. Na verdade, nos últimos dois, eu estou afastada dessa função, por conta que eu estou no doutorado, investigando a formação do professor universitário para a cultura digital. Esse universo eu estou imersa desde 2000, na verdade, quando aí eu estava como professora orientadora de informática. No mestrado, eu investiguei as relações de jovens também com ciberespaço e, agora, eu estou mais com uma temática relacionada. E é isso!

Como ela é bastante objetiva em sua resposta inicial e eu já havia introduzido minha pesquisa, já faço a pergunta seguinte: Você lembra de sua primeira experiência com a arte? Um trabalho artístico ou uma expressão artística?

R.: Então, existe o clássico contato do caderno de desenho na educação básica. E, tinha uma professora que... Eu tenho a memória, assim... Na verdade, minha memória é visual... Então, eu tenho memória do meu caderno de desenho e a gente pintava muito, né. E tinha a história de que toda linha é um conjunto de pontos. Eu tenho essa, essa... É uma metáfora, inclusive, muito bonita, né. Porque, na verdade, até a linha não é um tracejado completo. Ela é um pontinho que vai se juntando com o outro. Essa, eu acho que... É minha primeira experiência, mas era muito técnico. Eu lembro que a gente desenhava curvas, desenhava... Caderno de desenhos. A série eu não sei te dizer, mas deve ser entre o quinto ou sexto ano.

Então, peço a ela para falar um pouco mais sobre o uso que ela faz do termo “técnico”.

R.: Porque não tinha a abertura para a minha criatividade. E, depois, quando eu me tornei professora e, aí, eu fui ser formada também para estimular essa auto expressão, a criatividade. E, aí, eu nunca trabalhei com isso. Eu não era professora de arte, mas eu nunca trabalhei com essa questão do ponto, por exemplo; ou, vamos supor, fazer desenhos... Aliás, no geral, os artistas têm aqueles que questionam as linhas. Eu gosto muito de Van Gogh. Imagina. Van Gogh de perto... Você, você vai olhar para ele é um nojo, né. Porque é uma mistura. Eu... A primeira vez que eu vi Van Gogh de verdade: “Nossa! Que meleca!”. Porque de perto ali a linha é grossa, tudo se mistura, tudo fica tão estranho no detalhe. E, aí, essa questão da criatividade não existia.

Peço a ela para falar mais sobre essa “abertura para a criatividade”: Quando você sentiu isso? Já sentiu diante de uma produção artística vivendo uma experiência com arte?

R.: Então, meu pai assinava uma revista chamada “Manequim⁶⁶”. Eu tinha 13 para 14 anos e eu gostava de pensar em modelo de roupa, mas eu olhava e recriava. Então, assim, não foi uma experiência formal, né, em um espaço formal de ensino. Depois, quando eu fui fazer magistério, eu tinha o professor P. E aí ele jogou a gente para experimentação. E aí foi a

⁶⁶ Revista brasileira publicada desde 1959 para pessoas que trabalhava com moda ou interessadas em produzir suas próprias roupas.

primeira vez que, assim: “Nossa! Desenhar com carvão?!”, “Como assim, desenhar com carvão?!”; ou, eu lembro do papel jornal: “Como desenhar com papel jornal?!” ou com folhas grandes. Ele tinha muita essa coisa. Então, a gente foi “experenciar” várias situações que ele colocava a interferência de materiais pra fluir outra questão, que não era a preocupação com a forma em si daquilo que a gente estava acostumado. E, aí, ok... Tem essa experiência que eu te disse dos moldes, que eu gostava de desenhar os modelos. Tem fotos, inclusive, eu desenhando elas. Eu ficava muito tempo lá. Depois, desapareceu, assim, esse meu desejo com a moda e tal desapareceu; mas, eu tenho uma coisa com artes. Quando eu fiz trinta anos, eu falei assim: “Eu vou pintar!”. Eu fui em um espaço aqui em São Paulo que você compra tinta, paleta, o caralho a quatro. Desculpa, um monte de coisas. Entendeu? Então, eu comprei até aquela que coloca... O suporte, que você... Eu me senti, quando eu fiz trinta anos, à noite, eu me decidi a desenhar, fazer uma tela e as telas que me agradam. Eu gosto da “skyline” de São Paulo e eu fiz, fiz vários, assim, experimentei, pinte. E fui, pela primeira vez, eu fui ter contato de verdade com tinta e tela, com trinta anos. Então, são três momentos, retomando, para facilitar a sua vida: um na adolescência com essa questão da moda, eu não sei porquê, eu não consigo te dizer, não sei assim... Eu acho que o desejo de eu ser menina, bonita e de ter roupas diferentes, mas a condição social não permitir, então, eu queria, assim... O desejo de... O desejo de representar a “R.” diferente. Depois, no magistério, que foi fantástico, né, a experimentação com materiais, mas aí a forma sempre me travou. Porque eu não tenho o domínio que este moço tem de desenhar⁶⁷... Ele estava desenhando, eu estava observando, daí eu falei assim: “O professor P. fazia isso”. A gente trabalhava com desenho de observação. Aí, eu sentei aqui, eu estava olhando, aí eu falei, assim, eu não sei se você viu... Aí, eu falei assim: “Caralho, o que que vou desenhar nessa porra?”. Porque eu não tenho domínio da dimensão, tridimensionalidade, do volume... Porque quando a gente passa na escola, na escolaridade toda e mesmo me tornando professora... E, depois eu fui ser professora do ensino de artes na pedagogia. Então, eu trabalhei... Eu fui “aluninha” da educação básica. Fui ser... Aprender a ser professora de pequenos. E, depois, eu fui dar aulas para pessoas que poderiam estimular a criatividade das crianças. E ninguém tem técnica, a gente se “adultiza” e perde a capacidade de desenhar. Porque a gente fica preocupado com a forma. L., quando ela senta, ela se esparrama, minha filha de cinco anos. Ela tem folhas de todas as cores, de todos os tamanhos. Ela teve folha deste tamanho [mostra uma folha que está sobre a mesa], teve folha de... Eu ofereço essa

⁶⁷ A entrevista foi realizada no hall de exposições no MASP, lugar onde muitas pessoas também desenhavam naquele momento.

coisa, ela se esparrama... Ela não tem preocupação com a forma. Aí, eu falei assim para ela: "Por que que quando a gente fica grande a gente para de desenhar?"

Ela me deu uma resposta que eu esqueci, mas que eu fiquei impressionada com ela: "Eu acho que as pessoas não gostam mais de desenhar.", alguma coisa de perder o hábito. Na verdade, a gente fica presa à forma, né. Essa forma que eu critico e que não me deram, que não me deram. Porque ela trabalhou, mas ela trabalhou com um certo limite. Eu também não acho que você dá a forma só quando você se profissionaliza na área, né. Não sei, eu não sou profissional. Não sou profissional dessa área.

Então, volto para o roteiro inicial e pergunto: Você já sentiu uma emoção, comoção ou espanto diante de algum trabalho artístico? Ou alguma outra imagem atual ou de outros momentos históricos?

R.: Quando eu estava na Prefeitura de São Paulo, foi ofertado um curso... Eu não me lembro mais o nome, mas foi um curso fantástico. E, ali, eu tive contato com a arte contemporânea de verdade, assim sabe. Você olhar e pensar sobre.

E eu tive uma pessoa que eu fiquei envolvida emocionalmente com ela, era uma mulher. E ela tinha uma vivência e um conhecimento de história da arte fantástico, e isso me fascinou. Porque ela sabia sobre tudo e ela me apresentou arte contemporânea. Então, foi uma das coisas que eu, que eu "embasquei", que eu me impressionei. Falei assim: "Caralho, velho! A arte contemporânea é a arte de questionar a arte. Você rompe.". E, essa questão da ruptura sempre me foi próxima, né, por questões políticas e tal, pela história de vida, por "n" questões aí... Por ser filha de uma pessoa muito controladora. Então, eu gosto de romper, não é que eu gosto, eu preciso. Algumas questões minhas são de romper mesmo.

E outra foi conhecer a obra do Van Gogh, do Van Gogh e do Monet. Foi aqui no MASP, inclusive. Porque quando eu trouxe minha filha aqui no MASP, eu falei para ela assim: "Olha algumas obras de perto, depois você olha de longe.". Ela tinha 4 anos, mas essa mesma experimentação que eu tive, eu quis que ela vivenciasse. Foi impressionante, quando você vê um registro artístico tridimensional em uma foto e quando você tem o contato com a obra de verdade. Isso é uma coisa que me preocupa porque você hoje tem as vivências dos museus virtuais. Essa fruição do material, eu não sei como é que se pensa a respeito, porque para mim foi muito impressionante ver a "meleca" do Van Gogh. Que coisa fantástica, aquilo não tem uma forma definida, a linha dele não é fechada. Ela é perfurada, é um borrão,

assim, que vai... É nojento de tão belo. Agora, é, belo quando você vê de longe, né. Porque daí a forma fica mais ou menos definida [risos].

Opto por dar continuidade ao roteiro da entrevista, sem entrar muito em um caráter biográfico e pergunto: Por que você escolheu este lugar?

R.: Então, eu acho que tem essa representação. Eu gosto daqui e gosto muito da Pinacoteca. Porque na Pinacoteca eu tive uma experiência com os meus alunos que foi marcante, que foi com móveis e a gente construiu os móveis. Então, teve essa coisa de... O visual para mim, ele é muito importante, o desenvolvimento e tal...

Mas o MASP é um ícone. É um ícone na minha história como professora, como uma paulista, né. Assim, como paulista, pessoa, cidadã deste lugar que frisa assim: "Olha, o MASP é um marco arquitetônico!". É um marco, eu acho. Então, eu escolhi por conta disso. E tem essa relação minha com a primeira vez que eu vi o Van Gogh [risos].

Eu acho que foi nesse período que eu estava fazendo o curso, que eu vim aqui com a minha amiga. E eu gosto tanto que meus amigos sabem... Então, alguns presentes sempre são do Van Gogh. Eu tenho peso do Van Gogh, assim, "Noite Estrelada". E a coisa que mais me marca no Van Gogh é o cipreste. Porque ele consegue... Eu tenho impressão que eu olho para o cipreste e ele está se movimentando. E não é uma árvore nossa, é uma árvore da Europa, de áreas frias e tal... Mas tem um cemitério aqui em São Paulo que tem. Eu gosto de passar, às vezes, e olhar o cipreste... Essa coisa do... Uma das coisas...

Isso não faz parte da pergunta, né. Mas ele tem uma história de loucura, né. Então, a coisa assim que a minha professora fala na pesquisa, tem um autor que fala que a gente só rompe a realidade pela arte ou pela loucura. E ele rompeu das duas formas, né. E aquele "Noite Estrelada"...

Mas não foi essa a obra que eu vi. Eu não sei dizer para você a obra que eu vi. Eu me lembro da "meleca". Deve ter sido em meados de 2002-2003, quando eu fiz esse curso... Foi um curso longo da Prefeitura, na época da Marta Suplicy, ofertou para os professores. Enooormme... A gente ia todos os sábados, a gente tinha experimentações em museus, a gente tinha umas experimentações em umas casas de cultura específica. A gente tinha que ir para o Espaço Unibanco de Cinema aqui na Augusta. Eu acho que era "Arte para educadores". É tanto que eu me envolvi nessa época que eu fui fazer outro curso pago com aquela G.. São duas professoras que tratam muito de arte-educação... G. P., eu acho. E também estudei

História da Arte... Assim, na verdade, eu sou apaixonada. Eu acho que é uma coisa que, assim, está em mim, mas eu não dou vazão. Mas se eu fosse, porque a arte... A arte é liberta.

Peço para ela falar um pouco mais, como tentativa de me aproximar das imagens da arte para ela. Então, pergunto: Apaixonada pelo que?

R.: Eu acho pela condição de auto expressão e você colocar para fora, você “plasmar” a sua emoção e a sua sensação em cores, formas ou não formas, ou deforma, ou metamorfoses, entendeu? Transmuta. Essa coisa assim... Eu não sei, é como se você se esvaísse e se recompusesse. Sabe, recompusesse? Não sei, quando eu pintei e foi um momento pontuado, era isso que eu sentia assim.

Continuo a perguntar: O que você sente diante do Van Gogh, por exemplo, tem a ver com isso? Você já sentiu isso diante de uma obra?

R.: É, eu tenho assim... De me esvair e me sentir recomposta, assim? Eu não lembro. Eu acho que Picasso me pira, né. E tem um outro, o Paul Klimt⁶⁸ que eu gosto, porque ele tem uma representação do beijo que é clássica, mas eu acho fantástico. Então, ele me recompõe, por conta que ele tem uma história na vida do meu casamento. Eu tinha ele em casa, né. E essa coisa da mulher que, até é um pouco machista, mas que não era machista, era uma coisa que eu procurava, que era de ser acobertada, sabe assim? Ser envolvida pela coberta, porque o homem fica assim e a mulher fica embaixo [mostra com gestos a pose que vê na pintura]. E eu acho que eu me sentia um pouco nele. Tanto que quando meu casamento foi para o saco, eu rasguei a obra, né. Era uma obra barata de uma revista qualquer, não era nenhuma reprodução fiel, inclusive.

Mas eu acho que o Klimt tem essa questão de emoção, de amor, mesmo assim, eu tenho atrás de mim uma obra do Paul Klimt que é “A floresta”, que é fora do circuito de livros que se coloca. Porque é uma floresta que as árvores saem assim [mostra as direções com as mãos], mas saem assim também. E aí me remete àquele pintor... Alguma coisa que ele trabalha com o realismo... Realismo fantástico, que eu assim, amo. Amo, amo de paixão. Eu trabalhava com as minhas alunas.

⁶⁸ Possivelmente, referindo-se ao pintor Gustav Klimt.

Porque para mim essa questão da fruição é muito importante. Porque quando você se vê diante de uma obra e você se permite ser tocada por ela. Agora, isso é diferente de fazer a obra. É outra... São questões diferentes. Por que quando você me pergunta, eu falo, assim: "Bom, uma coisa é quando eu faço a arte e ela me recompõe. Quando eu vejo, quando eu encontro..."

Você pode me falar sobre o que está chamando de “fruição”?

R.: Essa coisa de emoção... Deixar a emoção, a sensação, a percepção, assim, aberta e você sentir que tem uma conversa da obra com você. Porque, às vezes, até o artista, tem uma outra preocupação, um outro foco, né. Mas você sente de alguma forma, tá relacionada com a forma como você está no dia, com suas emoções, com seu contexto, com seus conhecimentos anteriores, prévios. Porque, às vezes, uma pessoa vê uma obra... É... Como é o nome dele? É outro que eu gosto. Que tem o filme... Porque eu entrei em uma "vibe" de assistir filme sobre artista... É uma coisa que eu gosto muito. É... Ele é norte-americano. Ele também se matou de tanto beber. É o Pollock. Eu sou alucinada por Pollock. Não tanto quanto pelo Van Gogh. Porque o Van Gogh tem uma beleza do lugar, entendeu? O cipreste... Depois, eu fui estudar um pouco. O Van Gogh tem essa coisa de representar a pobreza, o camponês dormindo no trigo e tal... O Pollock é a loucura. Eu tenho um livro do Pollock. Eu mostrei para algumas pessoas. As pessoas falam assim: "O que é isso? Isso é arte?". Um monte de cor misturada, só. E, para mim, não. E, para mim, Pollock, nossa! Foi uma descoberta acidental, porque caiu... Ele estava fazendo um mural, porque ele trabalhava com mural, não sei se você sabe? É, então, eu tô falando coisas... Mas aí é aquela coisa de pintar. Então, ele começa a brincar. Então, é uma arte que não é da expressão, da emoção, de uma ideia, de um símbolo. É da expressão do movimento, da música tocando, aquela coisa e eu acho isso incrível [risos].

Não comento com ela, mas essa ideia da obra “conversar” com aquele que a olha me lembra um pouco de Beuys, quando afirma que a obra conversa primeiro com o próprio artista que a realizou e, depois, vai “conversar” com os outros que se propõem a observá-la. Lembro da “linguagem falante” de que fala Merleau-Ponty, ou outros estudos que tenho feito em Warburg, Didi-Huberman e Agamben sobre esse “falar” das imagens ser sempre um exercício inconcluso e que se realiza a cada observador. Então, pergunto a ela, a partir dessas experiências, de suas ideias de fruição, do seu fazer, se ela teria uma definição para a arte.

R.: Nossa, vai tomar no cú [risos]. Eu não sei, arte é a expressão daquilo que sente, do que toca... Eu lá sei, caralho.

Vi que a pergunta pareceu difícil de responder para ela e repenso na amplitude de minha própria pergunta. Então, digo a ela que não espero uma definição dos livros, mas a partir das experiências vividas por ela: a partir das suas ideias de fruição, da sua emoção, o que você entende por arte?

R.: Não é um discurso. Você não quer um discurso. Eu acho que arte é isso: é uma expressão contextualizada (aí, lá vai o discurso, né?)... Mas é uma expressão de um... É um retrato de um sujeito e que permite um diálogo com outro sujeito, entendeu? Porque é isso que faz comigo, eu dialogo com as minhas emoções. É um espelho, em alguns momentos. Então, tem essa questão, quando eu falo do Klimt, é um espelho do que eu estava vivendo, do que eu estava precisando. Então, quando a arte é simbólica ela faz o diálogo com a emoção da pessoa. Quando ela é de outra... Essa coisa do... Eu perdi os nomes, né? Eu tinha os nomes... Mas essa coisa do não-expressivo, do não-simbólico, do abstrato, aí a conversa com a imaginação, entendeu? Aí, o diálogo é com a imaginação.

Então, o Joan Miró é outro que eu amo. E que L. gosta. Às vezes, L. fala de Pablo Picasso e Joan Miró. E ela fala, assim, com muita propriedade, porque ele coloca a mulher, o pássaro, a lua, os elementos que ele trabalha, as cores primárias, é abstrato... Então, às vezes, o que ele escreve lá no nome do título que é lua, não necessariamente é a lua para mim. Por que a arte não é o diálogo, né? Tem como você se expressar.

Então, eu acho que para mim a arte é isso... É o diálogo com a emoção, né, mesmo abstrata. Porque tem uma coisa de representar, né? Porque você representa, ali é uma representação, é uma exposição do artista, não é à toa que se chama de exposição de arte, né? Porque você expõe o que você pensou, o que você sentiu. E, aí, quem vai olhar vai ver uma representação daquilo, porque se você pensa... A gente tá falando de artista, eu estou mais falando de artes plásticas, na verdade. Até porque o MASP me remete a isso, mas ela é mais do que isso, né? Você tem aí as sete artes, sei lá quantas artes e chega na arte digital que é a representação. Quantos planos de representação você tem, quando você pensa no... Eu mostro para os meus alunos um slide, aquilo não é a obra, é a segunda representação da obra, porque a primeira foi uma foto, às vezes, quando não é vídeo.

Então, você tem a dança, você tem essa coisa... Eu faço dança. Hoje, eu estou fazendo em casa, mas eu assisto os vídeos e eu fico preocupada com a expressão corporal do dançarino.

Daí, eu olho e falo assim: “Nossa, como é que a minha mão vai fazer isso?”. Porque eu não estou vendo somente o movimento físico. Eu estou vendo a expressão dele. Então, quando ele mexe o corpo, quando ele... Ela sorri, ela está se expondo e, aí, aquilo dialoga comigo porque aquela alegria passa para mim ou quando eu tenho apresentação de Ballet... E a concentração da pessoa e essa coisa de ficar na ponta dos dedos... Minha filha fez Ballet, estava fazendo até um tempo e parou. E a professora dela se tornou próxima e falava assim para mim: “R., isso dói. Vocês acham bonito, mas isso dói em mim.”. E é essa coisa de transformar meu corpo para me expor para você, ela estava querendo dizer. Então, a arte é isso, é expor, né?

Que difícil definir arte! Porque eu não sei, eu acho que é muito grande, não? Não sei, não sei... Eu nunca tinha parado para pensar: “isso é arte?”. É, eu acho que a arte é sei lá... É a expressão mais pura do que é o humano, não sei. É muito doido, porque é muito múltipla, porque é muito diversa, é muito... A poesia, imagina? Tem a música? Tem, uau...???

As falas de R. me remetem a Merleau-Ponty, especialmente, no que concerne a instauração de uma reciprocidade entre aquele que vê e o que é visto, enfim, um encontro de corpos expressivos fundado nesse sistema de possibilidades que é a obra de arte, que também instaura uma “certeza injustificável” de um mundo comum no qual estamos “ligamos sem concessão” pela expressão. Anoto estes pensamentos durante a conversa com R., mas não faço estes comentários com ela. Seguindo com minhas perguntas, busco recuperar com R. outras experiências com expressões artísticas: Você me disse que aos trinta anos resolveu experimentar a pintura. Atualmente, você faz um tipo de dança, é isso? Além dessas, você teve ou tem outro envolvimento com expressões artísticas?

R.: Então, eu tento fazer Haikai, mas, como dizem, às vezes, assim a gente conhece alguma pessoa que é.... Se declara artista e, aí, se fala assim: “Putz, mas além de arte você faz o que?”. Porque para você fazer arte você tem que ter tempo. E a gente vive na sociedade da urgência, né?

Então, eu gostaria mesmo de, assim... Às vezes, eu tenho uns arroubos artísticos. Aí, mesmo na pesquisa, eu quero escrever de forma poética e, aí, eu busco uma metáfora para me representar ou, ou... Eu estava com aquelas “vibes” de trabalhar com pinturas de lápis de cor, assim, sabe? Entrou uma “vibe” aí, uma moda daquelas pinturas e todo mundo tinha aqueles cadernos de colorir, mas para mim era para brincar com as cores, não era nem só para me desestressar. E, assim, eu sempre acho que uma hora eu vou ter que ir para algum

lugar. Eu acho que uma hora eu vou chegar, ou vai ser na questão do teatro, ou vai ser na questão da poesia ou da dança. Por exemplo, eu fico com desejo intenso de sempre participar de um grupo de dança de rua, entendeu?

Porque eu acho que... Eu tenho uma... A minha escrita tá com barriga. Eu engordei e engordei a minha escrita. Eu escrevia melhor do que hoje, engraçado, né? Eu tenho uma “xerox” de uma obra do Picasso que é um touro que ele faz oito fases para ele chegar no touro mais sintético possível e menos simbólico... O símbolo do touro que você identifica o que é, mas não tem nada a ver com o touro realista. E... Eu sinto falta de ter técnica, porque você tem que ter a técnica para desconstruí-la, né? Então, isso me...

Eu quero, por exemplo, eu tava vendo uns dançarinos. Eu falo assim: “Putz, mas eu não consigo sentir o meu corpo. Por que eu não consigo sentir o meu corpo?”.

Eu não tenho a técnica, porque eu não consigo sentir e fazer. Sei lá... Um desenho com tridimensionalidade, porque eu não tenho técnica. Isso não me foi ofertado. Então, eu sinto que em algum momento eu tenho que buscar a técnica, mesmo para romper com ela.

As falas de R. sobre a técnica me fazem pensar em Jacques Rancière que coloca em pauta uma lição emancipadora do artista no que concerne a um “tipo de comunidade” que se forma pela partilha do sensível. A produção artística retira da situação ordinária da vida promovendo novos modos de ver, sentir e agir, uma potência emancipadora no sentido de saber o que o comoveu, exercitar comover os outros, sendo capaz de reconhecer suas possibilidades de “enunciar seu próprio poema e emancipar-se”. Então, continuo a perguntar, para saber se isso se reflete em seu cotidiano de alguma maneira: No seu trabalho como professora, você recupera alguma ou algumas dessas experiências?

R.: Ah, sempre! Sempre eu me remeto. Mas, assim, hoje... Quando eu era professora da educação básica, pode ter certeza, eu revolucionava aquele lugar no sentido da sujeira da arte, porque criança com tinta dá muito trabalho. Então, era um “auê”, mas eu não tinha medo de levá-los para vários lugares. No J. X., que era a escola que eu trabalhei doze anos, tinha uma área que era de lanches com umas mesas externas, nós íamos para lá uma vez por semana.

Gostava de trabalhar com papel kraft “grandão”. Gostava de trabalhar na sala de aula com pinturas alternativas com terra, com areia, com tudo que você possa imaginar. Porque a minha preocupação era experimentação e criatividade. Sempre tive essa preocupação do sujeito poder experimentar para eles, inclusive, se não tivessem tinta em casa, ele ter outros materiais: macarrão, com feijão, beterraba, couve.

Eu tinha uma rotina semanal, aliás, eu tenho muita vontade de resgatar aquela rotina semanal, não sei onde está, que era... Tinha arte e a leitura de poesia. Eu tinha um caderno que eu doeï na Paraíba que era de poesia.

São todas as poesias, tudo quanto era poesia que eu gostava, que dava pra... Tinha rima. Na verdade, eu gosto de trabalhar com criança com poesia rimada, por conta dessa questão que eu trabalhava com alfabetização.

Minha filha hoje... É assim, então todas as manhãs nós lemos um livro de poesia que tem rima. Por dois motivos: para além da aprendizagem da língua, tem uma questão do lúdico... De falar assim, a poesia a gente repete, a gente sempre faz o mesmo até ela projetar a história... Que chama: “Amanhecer na roça”. Então, é assim: “Bom dia, dia!/ Oi, boi! Bom-dia, dia! (Aí, então, tem várias coisas.) / Vamos para o morro cachorro/ Não se intrometa borboleta. / Olha o que eu faço sanhaço! / Tchau, pica-pau!”.

Eu fazia isso para as crianças também e nós, nos cinco minutos finais, era para eles dançarem. Então, podia... Era como se fosse um palco e a gente fazia de conta que aquilo era um palco, nos cinco minutos finais da aula, ali, era muito bom... Aí, aparecia de tudo, né? Aparecia a dança do “Tchan”⁶⁹, aparecia, às vezes, um teatrinho, uma historinha. E eu sempre trabalhava com dramatização de histórias. Agora, eu não lembro a periodicidade, eu lembro que sempre tinha. Era uma coisa que eu não gostava de muito cenário, muito recurso, era a criatividade, a imaginação. Quando, agora... No Ensino Superior, te interessa ou não? Então, assim... Ser professora do Ensino de Arte foi muito provocativo porque eu tinha que fazer eles “experenciar”. Quando você faz experimentos com crianças, você faz tudo dentro de um planejamento, às vezes, dialogava com o conjunto de professores, de docentes da escola, mas você se sente mais livre. Quando você vai se tornar professor, você tem que ofertar tudo e esse era meu maior desafio. Porque eu queria conhecer muita coisa, mais do que eu já conhecia para poder ofertar para elas, para elas vivenciarem. Porque para mim, a gente aprende quando vivencia. E como é que você vivencia a fruição da arte em um lugar isolado do Nordeste do Brasil? Então, assim, tem um Museu de Arte e Ciência que funciona na capital, mas a gente tinha muita dificuldade de ir até lá, mas eu fui. Eu os levei, eu os levei, inclusive de estrada por 330 km. Para meus alunos verem uma obra de arte, eles tiveram que andar 330 km de ônibus.

Então, a gente foi... Eu tinha uma filha pequena. Eu sai cinco horas da manhã e voltamos nove horas da noite. Tudo isso para ir a um museu. Eu estou falando da segunda experiência,

⁶⁹ O grupo musical de pagode/axé “É o Tchan!” foi muito popular no Brasil na década de 1990.

né, no Ensino Superior que foi em Patos que é no sertão. A primeira foi no curso de Pedagogia que eu era professora do Ensino de Artes. Que aí eu estava falando desse desafio que é saber muito e propiciar a vivência. Então, a gente trabalhou muito com literatura de Cordel. Muito com esta mesma experimentação, mas eu nunca consegui a técnica, o que era a técnica... Então, é uma coisa que para mim ela fica. Porque eu acho que no final das contas eu sou controladora também, né? O sujeito que se forma tem a ver com a experiência que vivencia. E minhas experiências foram de muito controle, eu faço terapia e eu acho que isso acaba induzindo a minha fala.

Hoje na última experiência, além de fazê-los ir ao museu. Eu sempre levava obras. Então, assim, ou era um vídeo... Eu gostava de trazer vídeo, às vezes trazia uma poesia sobre o tema. E aí a questão da escolarização da arte. Um pouco eu trago a arte como instrumento para falar de um tema, mas também eu acho que isso sensibiliza.

Eu não acho que isso é uma receita, eu não vejo problemas em “escravizar” uma área, por exemplo, até porque diante do digital você mistura tudo. Eu não consigo mais falar: “Não traz esse instrumento ou essa ferramenta...”. Mas eu tenho muito prazer em ser professora do Ensino de Artes. A gente resgatou os artistas da região, nós levamos os artistas para a sala de aula. E aí, assim, ele chegou a trabalhar com barro... Aí eu fiz tudo! Tudo que você pode imaginar, tudo é tudo. Trabalhar com cerâmica, com barro. É fazer experimentação de dança, é fazer desenho de observação, é fazer experiências de artes plásticas no geral, é de ver o museu como é, é de literatura de Cordel. Era uma infinidade que me deixava louca... Louca, louca, louca! Porque eu achava que eles tinham que ter contato, vivenciar para quando forem professores eles terem essa amplitude da expressão humana. Entendeu?

Que você pode, inclusive, você também ser artista. Não é? Nós somos artistas. O que me falta para eu ser, para eu me categorizar como artista? Porque eu não sou profissional da área, mas eu me expresso.

Eu posso me expressar, eu estava na USP anteontem e aí eu vi aqueles ipês amarelos. Porque a arte também tem essa coisa da dinâmica do contexto. Não é só para te emocionar, tem emoção, tem emoção. E, aí, eu vejo aqueles ipês amarelos, aí eu falei assim: “Não, eu preciso...”. Eu peguei meu celular, vinha vindo, escrevendo, falando um Haikai. “Aí, eu vou escrever isso aqui”. Na verdade, gravar, porque hoje a materialidade é múltipla, né? Não é mais... [risos].

Novamente, as falas de R. me lembram as leituras de Rancière sobre a possibilidade do homem comum também “ser artista” quando ele reconhece suas possibilidades de

expressão. Mais uma vez, R. fala sobre a “técnica” que supostamente ela não possui. Peço, outra vez, para ela falar mais sobre o que entende por técnica, já que sempre menciona várias vezes esta palavra: O que você chama de “técnica”?

R.: O domínio, o controle da forma. É você dominar um jeito de fazer, uma lógica, né? Assim... Porque, assim, eu vou dizer para você... Eu fico repetindo os movimentos dos dançarinos da Zumba⁷⁰, mas eu quero minha expressão. Eu quero fazer o dele, mas eu quero meu corpo no ato, entendeu?

Tem uma música que eu gosto muito, que ela permite mais. Essa coisa mais... Não é do... Não é de fazer o movimento muito da... Porque tem música da Zumba que é muito Funk, né?. Essa não é, ela é um “top”...

A forma tem a ver com isso... A técnica tem a ver com isso, com a forma, com esse quadro que eu te falei do Picasso que ele desenhou um touro tridimensional como se fosse uma fotografia. Aí ele foi descontruindo, descontruindo até fazer sete linhas e é um touro. Porque eu acho que tem a ver com representação do real, do simbólico.

Porque fazer o que Pollock faz, ou o que o Miró faz, o Miró não... O Miró menos. Mas o Kandinsky, por exemplo, porque aí sim é bem abstrato, é diferente daquela arte clássica que a gente... [Suspira] Porque tem a ver com o belo, eu acho.

A técnica tem a ver com o belo. Porque você reproduz, mas isso é um problema, né? O belo ser reprodução. Porque o belo na verdade deveria ser o particular, não o modelo. Mas na nossa sociedade a gente trabalha com modelo, né? Quando você pensa na dramaturgia ou mesmo na moda. O que é uma pessoa bela, assim?

As falas de R. sobre técnica também me lembram os livros de Fayga Ostrower, pois ela não faz essa separação tão vigorosa entre técnica e expressão, ao contrário, para ela o artista aprofunda-se na técnica que escolheu e nas suas possibilidades para adequá-las ao que deseja expressar, ou seja, uma íntima ligação entre o fazer e seu modo de expressão. Penso também em Alfredo Bosi ou Luigi Pareyson, autores que falam que a construção, o conhecimento e a expressão são três operações vitais para a produção artística.

Assim, os pensamentos de R. me parecem bastante provocativos para questões do meu trabalho, que ela, de alguma maneira, enfrenta e discuti nas suas falas. Então, pergunto: E o que é beleza para você?

⁷⁰ Zumba é um tipo de coreografia que combina movimentos de vários ritmos latinos, tais como samba, salsa, merengue, entre outros.

R.: Então, na verdade é um paradoxo, dilema. Sei lá, porque cada fase da nossa vida a gente tem uma definição para isso, para tudo, inclusive, para isso.

Então, eu gosto, por exemplo, de estar com um namorado e falar assim: “Eu gosto de te mostrar as mulheres bonitas, as belas!”. Mas o que é uma mulher bela? Se a beleza está além da aparência, não é?

A obra do Pollock é bela? Tem pessoas, para quem eu já mostrei, que não. Na fruição: “Aí, professora, que coisa horrível!”, “Que rabisco!”. E, para mim, aquilo é fantástico. A mistura das cores, para mim, se torna belo. Ou a “skyline” é bela para mim. Então, a beleza eu não sei definir. Eu não sei... Porque hoje eu estou encanada por homem gordo, para mim eles são belos, mas eles não são belos para a sociedade, né?

Eu não sei o que que é belo. O belo é a representação ideal daquilo que você acha mais bonito de ver, que te agrada aos olhos. E, aí, é muito particular, mas a sociedade tem um padrão e ela tenta impor.

E eu acho que só com quarenta anos que eu rompi com o padrão, inclusive, para mim. Nas artes plásticas, eu já tinha rompido. Na dramaturgia, eu já tinha rompido. Teatro, né, algumas obras, espetáculos e tal... O ballet eu descobri como, com a minha filha, o que é belo. Mas, assim, quando você vai para o Cisne Negro⁷¹ que tem uma dramaturgia, uma tristeza, aí a beleza do movimento se perde. Entendeu? Aí, se fala: “Nossa, mas...”

Porque o belo tem a ver com coisa que te agrada, que te deixa bem, te: “Ah!” [expressão surpresa], sabe? Essa coisa do: “Ahhh!”, o que o Paulo Freire fala da boniteza do homem.

Assim, tem pessoas que são bonitas, mas não são belas. Aí, você fala, assim: “Nossa que meleca, né?!”. Não sei. Não tem uma “vibe” boa. Não tem um papo bom. Não tem um cheiro bom. Aí, você pensa em uma música. O que é uma música bela? Eu amo Vivaldi, amo, amo. L. ouve Vivaldi desde a barriga. Acho que ela chegou no ballet também por isso. E Funk, não é belo ou é belo? Para os meninos do meu bairro é belíssimo. Eles adoram aquele movimento. As meninas rebolando até o chão, porque a preocupação deles é o sexo, né?. Então, o belo é isso: é particular e que faz bem para o sujeito, pronto.

R. também me faz pensar bastante em Michel de Certeau pelos modos de fazer da criatividade no cotidiano e o reconhecimento dessas verdades “banais e amargas” que pertencem ao tecido oral da sociedade, das quais todos somos ao mesmo tempo locatários e proprietários individuais. Apesar desses pensamentos, continuo a perguntar, conforme meu

⁷¹ Cisne Negro Companhia de Dança é uma das mais tradicionais de São Paulo com mais de 40 anos de existência, sob atualmente tem a direção de Hulda Bittencourt e Dany Bittencourt.

roteiro inicial: Hoje, onde você acha que é possível encontrar essas expressões de beleza na arte, estas expressões que te tocam, que te comovem?

R.: Tem o Belo⁷² da Graciane Barbosa que ficou preso. [risos]

Eu acho que nos núcleos de produção artística. Assim, agora o belo, na verdade para mim, vamos lá... Tem uma noção de beleza que é filosófica, né? Na verdade, a gente tá aqui filosofando. Porque eu acho belo um carro. Belo ou bonito? [silêncio]

Eu acho que... Eu acho bonito. O belo tem uma coisa mais de... Eu não sei de... Espetáculo, sabe assim. Eu falo assim: “Nooosssaaa!”. Ai tem haver mesmo com um núcleo de arte, de você ver... Quando eu vejo apresentações da minha filha, é belo, sabia? Quando eu vejo aqui obras de artes... Eu não sei se nessa exposição, eu me assustei um pouco com esse diabo pintado. Ele não é belo para mim, né? Sabe, aquele que tem lá na porta. Ou, talvez o meu ideal de belo seja aquele que a gente via com a prof. G. na História da Educação, da “Areté”, né? Daqueles homens gregos, pintados, sabe, assim, todos torneados... Eu lembro que a gente tinha essa discussão do que é belo.

Acho que lugar tem a ver com lugar de experimentação de arte. Então, eu não tenho esse contato com o belo. Hoje, eu não tenho esse contato com o belo. Porque eu gostaria de ir a mais espetáculos. Eu gostaria de ir, mas eu não vou.

Para mim, é muito provocador quando ela afirma que tem contato com o belo. Então, a partir de exemplos dela, também procuro instiga-la e comento com ela: Você falou de “experiências de beleza” quando citou os ipês, quis compor o Haikai por causa desse olhar, por exemplo.

R.: É por conta que o que é belo é uma questão muito filosófica. Porque é filosófico também. Porque para mim não está muito claro a diferença entre bonito e belo. Mas parece que o belo é maior. Não é que parece, é maior. “Ah, mas a cena que você viu é bela?”. Eu nunca uso essa expressão bela.

Aliás, tem a “Bela e a Fera”, não é. Ela é bonita ou ela é bela? E, ela é bela, por quê? Porque ela é um conjunto... Por que ela é boa? Porque ela não é a princesa mais bonita da Disney, para mim, entendeu? Pensando nas princesas Disney, mas ela tem uma beleza que é olhar para dentro da fera. Então, é isso que é belo? Que é você ver o quê que é conjunto do...

⁷² Cantor e compositor brasileiro de samba e pagode, sendo Graciane Barbosa, atriz e dançarina, sua esposa.

E a bondade do... Pensando em pessoas. E, na arte, o que é belo? Para mim, Van Gogh é belo. Por conta de romper com a forma sozinho. Pollock é belo, por conta da cor. Então, tem a ver com cor. Mas, eu não estava falando de espaço?

Essas afirmações de R. me lembram Merleau-Ponty e os escritos de Didi-Huberman na perspectiva que ao olhar, ela também é interrogada. Parece que um mundo nos “limbos”, uma abertura se faz diante dela, um movimento dialógico no sentido do que o que vemos também nos olha. Então, recupero que a pergunta anterior se tratava de onde ela acreditava encontrar expressões artísticas ou que considerava de beleza.

R.: Então, na verdade nossa sociedade não é aberta para a arte, né? A nova novela das nove começou. Eu não assisto novela, mas eu assisti o primeiro capítulo. Coincidentemente, eu quis ficar com minha mãe, eu estava lá... Que fotografia bela do Jalapão. Que fotografia!! Eles conseguiram uma representação, uma integração de cor, luz, dos atores que eu fiquei impressionada, eu falei: “Nossa!”. Isso daqui tá com qualidade de cinema. Eu não sei se a “pegada” vai continuar assim, porque no cinema tem essa coisa das películas, não sei o que lá oito. Que eu não entendo mais, quando eu era professora da área (da área, né?). Eu tentava ser mais precisa com os nomes, a definição. Então, eu acho que, às vezes, a TV pode ser um canal do belo, mas é só às vezes.

Mas se você vai para a periferia, você não tem núcleos de expressão artística e apresentação. Eu tenho um CEU⁷³ perto da minha casa, ele tá sendo alvo de violência. Então, tá correndo no WhatsApp do bairro essa questão aí de assaltos constantes. Então, onde poderia ter acesso à expressão artística que eu acho que dá para você ver o belo, você tá tendo cortes disso, né? Não tem acesso.

Mas você tem o belo da natureza, o belo do encontro, da amizade, você tem, né, das pessoas... Mas, para mim, não são arte. Ou é? A arte de amar é uma arte? Não sei, né? A arte de amar. Será que, então, tudo é arte?

Viver é arte. Se você for por esse lado da filosofia... A amizade é uma arte. Cultivar uma planta é arte. Eu falo para minha mãe que minha mãe faz arte, porque ela tem um carinho ao cultivar uma planta que ela floresce.

⁷³ Centro Educacional Unificado (CEU) têm creches para crianças de 0 a 3 anos; escola municipal infantil para crianças de 4 a 6 anos; e escola de Ensino Fundamental; alguns ainda oferecem outras modalidades de educação, tais como para jovens e adultos ou possuem polos de educação superior à distância. São espaços públicos nos bairros periféricos da cidade de São Paulo e são administrados pela Secretaria Municipal de Educação de São Paulo. Também são equipados com quadra poliesportiva, teatro, playground, piscinas, biblioteca, telecentro e salas para ateliês, reuniões ou oficinas.

Tem uma história que eu lia para L., acho que eu li uns três meses essa história do “Ping”⁷⁴ que é um menino chinês que tudo que ele plantava florescia e, aí, eu vou encurtar a história: o rei precisava de um sucessor e ele chamou as crianças e deu... (Você conhece a história?) Deu uma semente para cada criança e no decorrer de um ano, ele quis de volta o retorno. Quando passou o ano, o “Ping” não tinha nada. Nada floresceu. O menino que tinha a arte de fazer florescer, não conseguiu. E todos os outros levaram vasos lindos de todas as cores e jeitos. Quando chegou lá, no salão do palacete, o rei ficou impressionado, porque ele tinha dado sementes mortas. Então, a arte de cultivar ela aconteceu, mas a da verdade não. Então, será que viver é uma arte, né? É belo. O que é uma pessoa bela? E, uma obra bela, o que que é?

Neste momento, R. me faz pensar bastante em Pareyson: a possibilidade de “fazer com arte” qualquer atividade humana, tanto pela inventividade, quanto pela realização que esta alcança, ou seja, um possível caráter artístico que se aprimora e se alcança; e o “fazer arte” enquanto algo ou uma ação que é aceita e justificável pela sua “forma”, que não tem outro fim senão ela mesma, válida “per si” sem outros fins. Assim, tento retornar ao campo do “fazer arte” e continuo a perguntar: Se eu pedir para pensar em um trabalho artístico que você achou belo ou um artista, o que vem na sua cabeça?

R.: Sempre vem Monet e Picasso. Monet, as Ninfêias. Aquele quadro da ponte das Ninfêias é fantástico. Porque ele pintou quatro... E aí, eu nunca tinha visto os quatro ou três. Eu vi ou foi aqui? Eu acho que foi aqui. E, aí, assim, quando você lê sobre a questão da luz. Porque ele rompe com a beleza grega, do simbólico, da forma e tal... Ele quer impressionar. E a impressão que ele sentia da luz, da cor, ele conseguiu transmitir. Então, aquilo para mim é belo. Aquele quadro é um que eu também tenho a fotocópia. Não tá mais colocado na minha casa, eu tinha ele antes. Quando eu só tinha um deles, que eu acho que foi o terceiro estudo. Mas é lindo. Eu acho belo, belo, belo! As Ninfêias...

Na história do “Ping”, que eu conto para a L., eu coloco Ninfêias, não existe Ninfêias na história, mas eu inseri, entendeu? Então, ela fala: “Por que o rei foi pensar do lado das Ninfêias?”. Não existe na história real, na história do livro. Porque eu acho belo, belo... Tem a ver com a expressão, com a cor e, não é forma, não é forma... Você sabe que eu tentava fazer com meus alunos um pouco do Van Gogh e do Monet com “cotonete” de misturar assim

⁷⁴ Conto chinês adaptado no Brasil no livro: DEMI. **O pote vazio**. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

as cores e fazer tchi, tchi, tchi. [faz gestos com as mãos imitando os gestos dos pintores] Porque ele fazia isso. É um trabalho muito bonito. É isso que vem na cabeça: Monet!

Ainda que R. tenha me apontado muitas imagens, prossigo e pergunto diretamente para ela: No mundo atual, tem alguma imagem que te causa espanto?

R.: É a arquitetura. Eu tenho muita vontade de conhecer Gaudí, as obras do Gaudí. E, assim, porque me impressiono com o Niemayer sempre. Mesmo sabendo da história dele, da política, blá, blá, blá, blá... Mas, assim, é fenomenal. Aqui essa obra, lá em João Pessoa, no Rio... Bom, ele circulou no país todo. Ele ganhava muito dinheiro com isso, inclusive. Mas eu acho fantástico. Não precisa colocar esta parte, eu não quero ser perseguida.

Eu acho fantástico, essa coisa de você misturar. Na verdade, a tecnologia é uma arte e é ilimitada. Porque quando você... Eu fico pensando, assim, por exemplo, a arte de cozinhar. Não é arte, não é considerado arte, mas está se tornando. Porque você tem toda uma questão da expressividade do prato...

Mas falando do visual: arquitetura. Eu fico impressionada, eu gosto de ir na Praça “Pôr do Sol”⁷⁵ aqui em São Paulo. Não é pelo sol, é pelo desenho dos prédios, da organicidade que se forma. Porque você usa a técnica e você não faz uma construção. Só uma construção...E eu acho que a escultura também. A escultura... Bom, aí, não tem nem o que dizer. Rodin... Puta que pariu, aquilo é muito bonito. É muito, muito belo.

E quando, especialmente, representa o amor. Para mim, as representações de amor na arte são belas. Eu sou romântica. Eu vou confessar que eu gosto de amar.

Então, faço o convite para caminharmos pela exposição “Histórias da Sexualidade”. Não tenho mais perguntas no meu roteiro. Inicialmente, penso em fazer algumas anotações e conversar com ela durante a exposição. Então, R. confirma se pode falar o que quiser, já que considera que a exposição “é pesada”. Ao entrarmos, comenta, inicialmente:

R.: Porque assim, eu fico imaginando o curador, que obras que ele escolhe para ser a porta de entrada de uma exposição. E essa obra... Ela não tem nada de exposição do... Só tem um... Assim, não é um nu chocante como aquele... Aquela foto. É uma mais... É a sensualidade. Agora é um homem forte, né? E eu achei muito legal, porque não tem nenhuma preocupação

⁷⁵ Nome como ficou conhecida a Praça Coronel Custódio Fernandes Pinheiros localizada no Alto de Pinheiros, zona oeste da cidade de São Paulo.

com forma. Na verdade, parece uma coisa assim... Uma bruma, né? Mas é muito bonito, porque essa coisa do branco que dá luz, aqui, central e ele é careca... É uma representação muito sensual. É um homem muito sensual.

Esses comentários de R. são para uma pintura de Francis Bacon (Estudo do Corpo Humano, 1949), que encontramos na entrada da exposição. Ela para, observa e parece provocada pelas obras, comenta, compara, reflete sobre as misturas de suportes, técnicas, materiais e os temas dos trabalhos. Analisa luzes, cores, desenhos, faz relações, julgamentos, fantasia. Manda mensagens e liga para aqueles com quem quer compartilhar suas observações. Encerro minhas gravações e, apenas, a acompanho em sua visita.

ANEXO F – Entrevista: S.

Local: Pinacoteca do Estado

Fevereiro/2017

Ao chegar na Pinacoteca, encontrei S. a minha espera. Ela estava sentada no banco próximo à entrada. Nos falamos e a convidei para iniciarmos nossa conversa no café, chovia e nos sentamos na parte interna. Inicialmente, S. falava pouco e parecia um pouco desconfortável com a situação. Quando ela pareceu mais à vontade, pedi para ligar o gravador e iniciarmos a entrevista, quando ela se apresentou e falou sobre ela.

S.: O meu nome é S.. Eu tenho 45 anos. Eu sou formada em pedagogia. Eu não me formei logo, quando eu iniciei o curso de pedagogia pela primeira vez, porque tive muitas questões pessoais. Então, eu finalizei o curso. Mas a primeira vez que eu comecei a fazer o curso de pedagogia eu não apresentei o TCC, então ele ficou incompleto. E, aí, novamente, eu tive que retornar para fazer o curso de pedagogia. Só que, aí, eu não precisei mais apresentar o trabalho de conclusão de curso, então, eu finalizei o curso de pedagogia. Iniciei o curso de psicopedagogia, né, e também não dei finalização a ele. Falta eu retornar para fazer o estágio e também apresentar a monografia.

Eu sou uma pessoa, assim... É?... Me considero uma pessoa otimista, alegre. Gosto de organização. Gosto de respeito? Gosto. Também assim... Eu gosto também, assim de levar uma vida assim, que, por exemplo... Não se precise fazer as coisas assim por compromisso, nem... Mas que a gente possa fazer as coisas, assim, por vontade, por prazer e porque gosta e, também, acredito muito no ser humano, independente da idade que ele tenha, independente da situação que ele esteja. Eu acredito que o ser humano... Ele sempre é uma possibilidade, sempre há possibilidade no ser humano. Qualquer que seja a idade que ele tenha, qualquer que seja a situação em que ele esteja. Ele sempre é passível de mudança, né?

Eu gosto muito do meu trabalho. Eu me realizo. Acredito que eu sou privilegiada de trabalhar com os bebês que é o que eu faço hoje. Por quê? Porque para mim eles representam o novo, a vida... Representam energia, luz, me mostram sempre caminhos diferentes daqueles que, geralmente, eu faço no dia-a-dia. Eles me mostram no trabalho que eu realizo com eles no dia-a-dia, eles me mostram caminhos diferentes. Ele me mostra possibilidades diferentes, olhares diferentes que, às vezes, os meus olhos estão muito embaçados ou acostumados com coisas, né... Eles me tiram do meu sossego, eles me tiram do

meu ponto de equilíbrio. Eles me desequilibram. E, assim, com isso eu posso me rever como pessoa, me rever como profissional, me rever como mãe... Rever o que eu leio em relação ao trabalho, é... Eu acho que... Além disso, que eu vejo neles, eu acho que é assim um desafio. Um desafio... Porque eu sempre acreditei, né? Eu iniciei a trabalhar com educação e eu sempre ouvia pessoas falando assim: “Para trabalhar com os bebês a pessoa não precisa ser formada”. E isso era uma coisa que eu sempre me indagava, para mim é o contrário e, ainda, é o contrário. Para mim, para trabalhar com esta faixa etária, a pessoa... Ela tem que ser a mais preparada, ela tem que ser a mais sensível, ter o olhar mais sensível, porque assim a disponibilidade de estar aberto, né? E não, ao contrário do que eu ouvia, e, infelizmente, ainda escuto hoje em dia que... Às vezes, as pessoas me perguntam com o que eu trabalho. E, aí, a pessoa vira para mim e fala assim: “Ah, é fácil!”, “Nossa que trabalho gostoso!”, “Nossa que trabalho fácil!”. Como se fosse assim, um trabalho menos... Como se fosse um trabalho menos. Como se eu não tivesse o mesmo valor que um professor universitário. Eu vejo assim.

Como ela inicia falando bastante sobre a sua profissão e me parece ter ficado mais à vontade, então peço a ela para falar os motivos pelos quais escolheu fazer o curso de pedagogia.

S.: Então, eu escolhi o curso de pedagogia... Eu já trabalhava na área da educação. Eu trabalhava com uma comunidade, onde eu vivi a minha infância e a minha vida adulta, também nesta comunidade, na C. A. B..

Eu era dona de casa. Era mãe de família. Eu queria trabalhar fora. Eu precisava trabalhar fora por uma questão financeira, né? A gente, eu e meu ex-marido, a gente estava em uma situação difícil. Então, eu tive que ir para o mercado de trabalho. E eu passei nas entrevistas para poder trabalhar com crianças na creche. Eu iniciei o trabalho no berçário. E, logo em seguida, eu fiz novas entrevistas em uma ONG para trabalhar com crianças de 6 a 14 anos. E uma das questões era você voltar a estudar e, no momento, eu, apenas tinha o Ensino Médio. Eu não tinha o Ensino Médio finalizado. Então, eu comecei a trabalhar com crianças e, nesse mesmo momento, eu também tive que voltar a estudar.

Então, foi um desafio. Porque eu me sentia muito insegura, eu achava que eu não ia ser capaz, eu achava que eu não ia dar conta de trabalhar e estudar e, ao mesmo tempo, cuidar da casa e dos meus filhos. Eu passei por umas situações bem desagradáveis, bem assim é... Que eu pensei em desistir, pensei em parar e voltar a ficar em casa, né? Mas aí, eu finalizei o

Ensino Médio e comecei o curso de Pedagogia. Por quê? Porque quando eu comecei a trabalhar com as crianças de 6 a 14 anos, nos cursos de formação, uma questão que me deixava angustiada era: eu trabalhava com criança, mas trabalhava questões como cidadania, trabalhava questões assim como... A própria alfabetização mesmo e eu encontrava crianças que não liam e não escreviam. E elas já estavam no terceiro ano do primeiro ciclo, já estavam no quarto ano do primeiro ciclo, já estavam no sexto ano do segundo ciclo e aquilo me deixava angustiada. Porque eu não tinha repertório, eu não tinha base para poder ajudá-las, para poder... O que acontecia com aquelas crianças? Porque elas estavam na escola, mas elas não liam, nem escreviam... Então, eu fui buscar esse conhecimento no curso de Pedagogia. Mas também para poder lidar com outras questões de violência nas atividades, de agressão física que as crianças tinham muito, umas com as outras e comigo também, né?

Então, em muitas situações eu me via assim sem base, sem fala. Como agir? Eu fui buscar esta base teórica e também de experiências no curso de pedagogia, né? Algumas respostas eu tive nas leituras que eu fiz durante o curso de Pedagogia e outras também nas formações que foram oportunizadas para eu fazer durante o trabalho, que eu fiz na ONG.

Neste momento, decidimos sair do café e caminhar pela Pinacoteca em busca de um lugar para sentarmos e conversamos sobre as experiências de S.. Ao subirmos as escadas, fico pensando em como me aproximar do tema da minha pesquisa, já que S. me expõe as condições e situações delicadas de trabalho de professores. Então, penso que uma estratégia é fazer com que ela me diga algo relacionado a beleza, comoção ou espanto no seu trabalho. Então, pergunto a ela se nestas situações de trabalho, trabalhando com crianças ou em outras, se ela lembrava qual foi sua primeira emoção com este grupo ou estes grupos. Peço a ela que descreva algo que a comoveu ou emocionou.

S.: Eu lembro... Foram muitas as situações desse grupo, que nós vivenciamos, porque foram 16 anos com crianças colocadas em situações difíceis, né?

Mas uma situação que eu lembro bem, que me deixou assim... Me deixou fora de chão, tirou meu chão, eu fiquei, assim, é... Sem... Eu me senti na verdade inútil, inútil. Essa é a palavra, eu me senti inútil. O que eu fazia, o meu trabalho era inútil para o que aquela criança apresentava. Foi o seguinte... A situação era a seguinte: eu estava em uma roda, uma roda de histórias e era uma turma muito difícil, muito difícil. Era uma turma de 30 crianças entre 6 e 8 anos. Era uma turma de crianças entre 6 e 8 anos. Eram umas 30 crianças. E, nessa roda

de histórias, eu estava lendo uma história, que agora eu não me lembro o nome. Eu me via assim... Estávamos em roda e eu olhei assim para a criança, era um menino, um menino pequeno, bem pequeno, bem magro, ele tinha uns 6 anos e ele sentou na roda. E, quando ele sentou na roda, eu vi as partes íntimas dele. Por quê? Porque a criança ela estava apenas com um shortinho bem frágil, bem simples a roupa. E a roupa estava rasgada, estava surrada e deixava a mostra “as partes” da criança. E eu olhei aquilo, olhei aquilo e aquilo me, me... Me deixou em um estado... Eu fiquei paralisada. Eu fiquei paralisada. Eu continuei a história, mas eu pensava comigo: “Do que vale eu estar lendo esta história para essa criança? Ela está precisando do que agora? Ela está precisando do que, né?”. A dignidade dela sendo mostrada, ela ali sendo exposta e eu lendo a história, né? Então, esse momento... Quando eu voltei para a casa, eu me indagava: “Do que vale o meu trabalho? No que meu trabalho pode ajudar aquela criança, né?”. Neste dia eu me senti muito mal, muito mal mesmo...

Com este relato, penso que poderei me aproximar do tema da pesquisa. Então, retomo com S. trechos do relato dela sobre contar a história, encontrar a situação daquela criança e sentir uma certa “inutilidade” na função de educadora. Digo a ela que gostaria de pensar mais sobre o que ela falou, então pergunto: Quando você escolheu contar essa história, o que você gostaria de oferecer às crianças?

S.: Olha, Andrea, neste momento que eu me deparei com a situação da criança naquela roda de histórias... Nessa atividade da história, eu penso, assim, ter levado o que as histórias contribuem para uma atividade educacional e, assim, para nossa vida mesmo, né?

Dependendo da história que você conta, você vê os personagens... Eles enfrentam desafios, eles enfrentam seus medos, enfrentam monstros, enfrentam preconceitos e, em muitas histórias, conseguem vencê-los, os heróis, os personagens, né; e se sair bem.

Naquele momento, eu não tive uma reflexão que pudesse me tranquilizar para que eu visse naquela minha atividade uma ajuda real para a criança, né? Hoje, tanto tempo depois, eu posso até ver uma utilidade para aquela atividade que eu estava oferecendo. Mas, naquele momento, eu não enxergava, eu não enxerguei assim. Eu enxerguei como uma coisa assim: Para o que ela precisava no momento, não tinha utilidade nenhuma, aquela história que eu estava contando, né?

Durante a fala de S., caminhamos pelo primeiro andar da Pinacoteca. Então, encontramos bancos na sacada do prédio. Ela fica admirada com este espaço e me diz:

S.: Olha que coisa mais linda!

Não comento com ela, mas penso na música dos Titãs (Comida), penso no texto do Frei Beto (Fome de pão e de beleza). Então, pergunto a ela se hoje ao contar uma história, o que ela pensa. Peço a ela que me fale mais de suas reflexões atuais.

S.: Então, contando da minha angústia: da visão do menino que eu tive e da minha percepção na época da minha inutilidade... Como eu pensava também e da inutilidade daquilo que eu estava oferecendo, né?

Hoje fazendo este trajeto, fazendo este percurso, vivenciando, ouvindo e refletindo, hoje eu penso que não foi, assim, tão inutilmente a atividade que eu ofereci, que ofertei aquele grupo e a esse menino que me deixou tão mal, né? Aquilo que ele tocou tanto em mim, porque hoje eu acredito que a atividade, a oferta da contação de histórias (contos, fábulas, causos) de alguma forma consegue alcançar dentro de nós algo mais profundo, algo que a vivência coloquial da conversa, do dia-a-dia, não consegue chegar.

Esse contar histórias, trazendo juntos... Traz as mazelas dos seres humanos nas histórias, traz o mito, traz os heróis, traz as suas tragédias, traz as suas desgraças. E apontam, nessas histórias, nesses causos, nesses contos, é... Apontam caminhos. Apontam questões que clareiam, deixam mais claro uma situação que a gente possa estar vivendo no dia-a-dia, que a gente possa estar vivendo na vida e, também, vai de uma forma mais profunda naquilo que a gente, às vezes, não consegue conversar.

Eu acredito que a gente ouve a história. Depois, a gente faz uma conversa, nós com nós mesmos e consegue de uma forma mais recuperativa de questões humanas, vividas e pode haver uma restauração. Eu acredito nesta questão que possa ser tratada na atividade de contação de histórias. Ela nos mostra assim um leque maior, uma saída maior para questões do dia-a-dia mesmo. Uma reflexão mais profunda, mais tranquila também que não precisa ser vivida de forma, assim, externa; que essas questões, que essas manifestações humanas elas podem ser tratadas na contação de histórias interiormente no ser humano, que elas não precisam ser vivenciadas externamente, mas internamente o ser humano com ele mesmo.

Então, aproveito as afirmações dela sobre a percepção do herói, o encontro com o mais profundo de si mesmo, dessa relação que ela fala como tão própria do ser humano com as histórias, para perguntar se ela já sentiu algo assim diante de um trabalho artístico.

S.: Olha, Andrea, eu vou falar aqui porque eu escolhi a Pinacoteca. Eu escolhi a Pinacoteca, eu poderia ter escolhido outros lugares, porque eu vivenciei nestes lugares momentos de questão com a arte que me fizeram refletir, mas aqui na Pinacoteca foi o primeiro que me impactou mais, né?

Eu tinha assim a questão da arte comigo, como questão assim inatingível. Para mim a arte, primeira coisa, era uma questão assim que não era pra mim, não era pra mim, né? Primeiro porque eu não entendia. Segundo, assim, porque eu achava a arte inútil, inútil. Achava mesmo. E quando eu comecei a trabalhar com crianças, com a educação, com a educação não-formal a arte, eu digo assim, a linguagem artística... Eu não tive como fugir dela para poder fazer trabalho com as crianças. Eu não tive como fugir, mesmo não entendendo logo no início. Eu achava assim: “Aí, meu Deus, será que eu estou fazendo a coisa certa? Será que isso realmente tem a ver? Será que eu não tô, assim...”. Olha que louca, eu pensava assim: “Será que eu não estou enganando as crianças? Será que eu não tô, assim, é...?”. Sabe assim... “Será que eu não estou usando uma coisa assim... Meu, isso é inútil. Para com isso, eu tinha tanta coisa que eu pensava, assim.”. “Nossa gente, o que é isso que eu estou fazendo?”. Eu me perguntava, me perguntava, me perguntava...

E, aí, mais uma vez a questão do curso de Pedagogia, ele me ajudou bastante. E, assim, pessoas também, devo também admitir aqui que muitas pessoas também. Conversas com pessoas no início do meu trabalho com educação me ajudaram também a enxergar a arte e o valor que ela tem, né? E, pouco tempo depois, que eu comecei a trabalhar com as crianças, que eu trabalhava assim a questão da arte, a questão da contação de histórias, a questão de trabalharmos, por exemplo, questões mais manuais, né?

A gente via assim de... Eu não via, assim, as crianças, nunca ouvi no projeto que eu trabalhava, chegaram assim famílias ou as crianças mesmo ou, até mesmo, os educadores falando assim em relação ao... “Ah, eu fui no museu”, “Ah, eu fui visitar uma exposição”. Não, não!

Nós íamos porque tinham, às vezes, grandes exposições na cidade e a gente conseguia ir, aí, a gente ia. Dessa forma, mas, pessoalmente, eu ir, eu me dispor a ir... Você não ouvia ninguém nunca falando isso, então para você ver que a arte não fazia parte do dia-a-dia das pessoas. E, nem do meu, então eu ia...

Eu lembro muito de algumas aqui que eu fui. Nós fomos no Sesc Pompéia em uma exposição que teve chamada Amazônia⁷⁶, nossa magnífico, magnífico! Um trabalho maravilhoso, maravilhoso mesmo.

Nós fomos quando o Brasil fez 500 anos⁷⁷, também fomos. Acho que foi no Ibirapuera, não estou bem lembrada... Fomos também. E você via... Eu lembro bem neste Brasil 500 anos... Os artistas, né? As formas que eles utilizaram, os materiais que eles utilizaram para mostrar esses 500 anos de Brasil. Aí, você vê, aí confronta com aquilo que você acha da inutilidade da arte, né? Que aí é louco, né? Que você pensa consigo mesmo: “Nossa, eu não tenho coragem de falar, assim, para outra pessoa que eu acho assim a arte inútil, né?”.

Então, é por isso que eu falo: é uma conversa de você com você mesmo, né? É você revendo aquilo que você pensava. E você refletindo e reformulando novas ideias, novos conceitos dentro de você.

E, aí, a minha experiência aqui na Pinacoteca foi a seguinte: eu já tinha ideia de vir aqui na Pinacoteca, conhecer aqui a Pinacoteca e eu vi pelo um folder; me mostraram um folder que tinha aqui uma exposição de quadros, onde mostrava umas pinturas do... Eu não lembro agora o pintor, mas ele mostrava bem umas pinturas sobre Olinda e sobre Pernambuco no início, no início... Era uma coisa assim linda, linda, linda e maravilhosa!

Eu tive curiosidade de ver, eu tive vontade de ver. Aí, eu tive a ideia de trazer umas crianças comigo, que não eram as crianças do projeto. Eram uns vizinhos meus para sair mesmo, para andarem pela cidade de São Paulo... E, aí, eu vim. Nossa, naquela euforia, naquela alegria... Naquela coisa de ver, assim, os quadros... Pinturas maravilhosas... Aquela realidade de Olinda e de Pernambuco, aqueles engenhos de cana-de-açúcar, lindo, lindo, lindo...

E eu estava sossegada aqui dentro da Pinacoteca; e as crianças tranquilas e tudo mais, estavam lá... Aí, de repente, quando eu olho, assim, as crianças estavam com as mãos no quadro, no quadro literalmente! Pegando, pegando mesmo! E eram todos, eram 7 crianças, eram 7 vizinhos meus, 7 filhos de vizinhos meus. Eles estavam pegando mesmo, eles estavam pegando mesmo! Porque essas pinturas não eram aquelas pinturas lisas, não era, não era aquela pintura lisa. Era um tipo de pintura que parecia um alto-relevo e, aí, eu acho que eles tiveram curiosidade de imaginar como que era aquilo: passar a mão, esfregar a mão... Eles estavam fazendo isso.

⁷⁶ Provavelmente, refere-se à exposição “Amazônia Brasil” que teve sua primeira montagem no ano de 2002 no Sesc Pompéia.

⁷⁷ Provavelmente, refere-se a “Mostra do Redescobrimento: Brasil + 500” que reunia 13 módulos que faziam uma abordagem da pré-história a atualidade da cultura e expressões artísticas brasileiras. A montagem ocupou três pavilhões no Parque do Ibirapuera nos anos 2000.

Quando eu olhei que eu vi aquilo... Sabe assim, quando você fica, assim... Eu olhava para os lados para ver se eu via algum segurança. Aí, eu fui de criança em criança bem perto, bem pertinho, assim; e falei, assim: “Tira a mão daí, tira a mão daí!”. Aí, eles foram falando um pro outro, falando um pro outro e foram tirando a mão do quadro. Nossa, eu fiquei em uma situação que eu suava frio.

E, aí, nesta experiência eu via assim que eles também ficaram encantados, aquele encantamento que eu tive, eles tiveram neste dia ou pelas pinturas que estavam ali ou pela textura do quadro: “Eu quero pegar nisto aqui!”, “Eu quero ver como é que é isso aqui!”.

Quando saímos para fora, eu não reclamei com eles, eu só falei assim: “Olha, gente, quando a gente vir assim em um museu, em um local assim que tem quadros a gente não pode colocar a mão, não pode colocar a mão. A gente só pode ver com os olhos, só com os olhos, só. E não é para colocar a mão.”. E, aí, eles eram tranquilos, eles ouviram de forma tranquila o que eu tinha que falar, mas assim, eu fiquei assim... Eu achei engraçado, né, eles colocarem as mãos nos quadros, mas eles ficarem e verem comigo. Eles não falaram, assim: “Nossa, pelo amor de Deus, trazer a gente aqui!”.

A necessidade que eles tiveram de tocar, isso me deixou, assim... Foi uma situação... Não teve como ser... Eu não tinha o que fazer. Era o que tinha para fazer na hora, falar para tirar a mão daí.

Eu queria ouvir mais S. sobre essa história, porque para mim também reflete a desorientação do espectador atual, lembrei de uma leitura de Jameson, mas não comentei sobre este autor com ela. Por outro lado, pensei, os artistas também ficam anônimos na memória de S.. Pergunto se ela se lembra o nome do artista ou da exposição. Não resisto e comento com ela o nome de Eckhout⁷⁸, um pintor holandês que viveu Pernambuco, mas ela segue nos seus comentários.

S.: Acho que era isso mesmo. Nossa, assim, as cores... Era uma coisa assim maravilhosa, maravilhosa. Um verde assim, um verde. Eu lembro, agora, eu acho que tinha também, assim... Faz bastante tempo que eu vi estas pinturas dele, mas era assim uma paisagem. A paisagem... Como ele coloca a imagem do Pernambuco e de Olinda que ele coloca... Eu

⁷⁸ Provavelmente, refere-se a exposição realizada na Pinacoteca do Estado no ano de 2003 intitulada “Albert Eckhout volta ao Brasil – 1644-2002”. Esta apresentava cerca de 24 pinturas em grandes formatos de Albert Eckhout que veio ao Brasil entre 1637 e 1644 a convite de Mauricio de Nassau com a comitiva holandesa. As pinturas são pertencentes ao acervo do Museu Nacional da Dinamarca.

lembro bem, eu acho que tinha também uma questão das frutas, que tinha um pouco... Vou puxar um pouco pela memória que ele colocava nos quadros dele...

Para também pensar mais esta certa desorientação do espectador, reitero com S.: Você falou para as crianças que eles não podiam pegar. E você, sentiu vontade de pegar?

S.: Eu senti vontade de pegar. Eu sinto vontade de pegar. Eu sinto vontade de pegar [risos], mas... A gente tem orientações quando a gente vai visitar espaços que tem obras. Essa questão ainda da arte, ainda é colocado para você: o inatingível, o inatingível... Tem obra de arte que, sim, ela é feita para você pegar, é feita para você experimentá-la, mas outras, não. É feita para você só ver mesmo, mas que dá vontade de você pegar, dá. Dá vontade de você sentir, né?

Para entender melhor a relação de S. com a escolha da visita, já que ela mesma afirma que não é algo comum para ela, pergunto se ela é natural da cidade de São Paulo.

S.: Não, eu não sou de São Paulo, eu sou de Pernambuco.

Então, pergunto a ela se acha que esse encantamento que ela sentiu com essas pinturas que tinha acabado de citar tinha alguma relação com o motivo das pinturas, as cidades de Olinda e Recife?

S.: Tem, tem a ver sim. Por que? Porque... Eu cheguei aqui... Minha família chegou aqui em 80. Então, na época quando eu vim aqui ver com as crianças, tinha mais de 30 anos que eu não tinha visitado o estado onde eu nasci. Eu cheguei aqui em São Paulo bem nova, com 9 anos...

Digo a ela: Você me contou da sua experiência aqui na Pinacoteca. Você se lembra qual foi sua primeira experiência com uma expressão artística? Se não a primeira, qual é a primeira lembrança, quando eu faço essa pergunta, que vem a sua memória?

S.: Com uma linguagem artística... Olha só, novamente a minha ignorância. Eu não sei se eu posso chamar de artística, assim, mas é... Eu lembro... Escrever para mim assim é uma arte, né? Eu acho que eu deveria escrever mais, não escrevo tão bem; mas, teve um momento da minha vida, no terceiro ano do Ensino Fundamental... A minha sala teve um pequeno

concurso de redação e era para escrever sobre os sapos. Engraçado [risos]. Sobre os sapos... E, aí, quem escrevesse a melhor redação sobre os sapos ganharia um livro. O livro era “O caranguejo bola”⁷⁹, que eu tenho ele até hoje, “O caranguejo bola” [risos]. E eu ganhei o concurso de redação sobre os sapos [risos]. Nós estávamos estudando na terceira série o ciclo de vida do sapo. A gente tinha que fazer esta redação sobre os sapos e, aí, eu lembro de eu ter feito a redação; e eu ganhei o livro. Eu lembro que eu não acreditei, eu fiquei muito feliz. Muito feliz, e até hoje eu tenho o livro “O caranguejo bola”.

Então, retomo com ela as experiências que relatou como educadora ou quando trouxe as crianças para a vista. Peço para ela pensar no que viveu ou vive em relação às experiências com expressões artísticas. Então, lhe pergunto se com base nestes pensamentos, experiências e memórias, ela tem alguma definição para o que é arte.

S.: Olha, hoje, eu penso assim, a arte como expressão, uma expressão da alma humana. Por que eu vejo assim a arte como expressão da arte humana? Porque indiferente da linguagem artística, seja ela a escrita ou a escultura, a pintura, ou a dança, ou o teatro... Eu vejo, assim, quando você está envolvido na produção da arte... Eu vejo assim que ela se assemelha a um estágio além do humano, além do humano. Você consegue. Um artista ele consegue, de alguma forma, colocar para fora o mais interior dele, o mais interior dele, né? Ou de revolta, ou de mansidão, ou de alegria, ou de tristeza, ou de angústia. Eu vejo que a linguagem artística, ela permite ao ser humano ter essa vazão, essa catarse de sentimentos, de soltar mesmo, de se expandir.

Continuo minhas perguntas para S.: Você lembra de algum trabalho artístico moderno ou atual que te comoveu, causou emoção ou espanto?

S.: Sim, eu lembro, eu lembro. Nos livros que eu estudei no Ensino Fundamental, já... No Ensino Fundamental, os livros traziam imagens assim que trouxeram um olhar, assim de... Se eu não estou enganada acho que é da Tarsila, um quadro que chama “Operários” daqui de São Paulo. Eu não lembro, mas eu acho que é isso. É um dos primeiros que eu vi assim na escola, no livro. Acho que era um livro de Língua Portuguesa. Retratava os operários, só as faces, era um desenho. O meu olhar para aquela imagem era de... Era só o rosto de pessoas,

⁷⁹ AMARAL, Maria Lúcia. **O Caranguejo Bola**. São Paulo: Editora Brasil S.A. (Coleção paradidática zipt-zapt)

tinham pessoas assim... Ela retratou pessoas de várias etnias. E, na minha pouca idade, que eu tinha... O que eu senti foi, assim... A forma como estava colocada a face daquelas pessoas me trouxe esta questão, assim, de ordem, um olhar, assim, de ordem porque era um ao lado do outro. Me trouxe um olhar assim de rotina, de mesmice... E o que eu lembro agora olhando aquele quadro era ordem (porque estava assim lado a lado), de rotina (por conta do trabalho) e uma questão - que eu posso, assim, puxar da memória - de tédio, de tédio. Eu lembro que eu não gostei de ver. Eu não vi alegria, não vi beleza. Eu só via esse lado mesmo. Talvez, influenciada pelas palavras do professor que também estava mediando aquele quadro, a gente estava lendo ali aquele texto sobre a cidade de São Paulo. Então, meu olhar não tivesse sido livre, talvez se eu tivesse visto sem a colocação do professor, talvez tivesse sido outro, mas no momento que eu vi foi esse: era um fardo, um fardo.

Tem algum trabalho de arte atual que a fez vivenciar alguma emoção?

S.: Tem, Andrea, tem. Eu não lembro o nome do artista, mas você deve lembrar bem da... Eu acho que ele é contemporâneo. Eu acho que ele é um alemão que trabalha com corpos humanos⁸⁰ que ele fez uma exposição aqui em São Paulo. Aquele ali [risos], assim... De início, assim, você olha, assim... Dá uma coisa mórbida, assim, sabe. Uma sensação de morbidez. Você utilizar corpos humanos e fazer um trabalho naqueles corpos humanos reais. E colocar em exposição para outras pessoas verem, né? E, assim, de início, eu senti um pouco de medo, porque você se defronta com a sua limitidade, você é uma pessoa limitada, você ali está finito, ali é o finito.

E a forma como ele... Não é só o corpo inteiro, né? Tem uma parte, assim, da exposição dele que ele separa, deixa bem separado o corpo humano, do ser humano... Os órgãos, assim, internos... E tem mulher grávida, tem idoso, tem tudo. E aquilo ali deixa... Eu fiquei assim chocada, chocada porque você conseguir... Tá ali é ver o que tem dentro de você, né?

Eu vim ver essa exposição, mas eu acho que não foi aqui, aqui na Pinacoteca. Essa que eu fui não era aqui que ele estava. Teve uma de um alemão que eu não lembro o nome dele que usa os corpos, ele usa os corpos. Ele plastifica os corpos humanos e ele veio aqui para São Paulo. Nossa, é muito. É...

⁸⁰ Provavelmente, refere-se a exposição de anatomia intitulada “Bodies revealed: Fascinating + real”, traduzida como “Corpo humano: real e fascinante” que passou por várias cidades brasileiras em 2007. Os objetos expostos eram 16 cadáveres e 225 órgãos humanos tratados como objetos de “arte”. A técnica usada foi a plastinação, criada pelo anatomista Gunther Von Hagens que substitui a água e a gordura presentes no corpo por polímeros plásticos dando ao corpo um aspecto sintético.

Pergunto se ela consegue dizer o que a impressionou ou a impactou.

S.: [risos] O corpo humano dele é todo dilacerado, todo dissecado, parecia, assim, uma peça mesmo. O corpo transformado em peça, em peça e trabalhado. Está ali a vista para todos verem e dá uma certa... Uma certa... Uma coisa assim de enjoo, náusea, sabe... Dá uma náusea, assim. É desconfortante. Essa é a palavra: é desconfortante você ver aquelas peças humanas, aqueles corpos humanos. Foi desconfortante.

Pergunto a S. se ela acha que recupera alguma coisa de suas experiências com arte no seu trabalho como educadora

S.: Atualmente, atualmente... Eu acredito que a questão da arte eu acho que pouco, mínimo, mínimo, mínimo, assim... Se você for pensar na arte em todas as suas linguagens possíveis de serem trabalhadas, mesmo com os bebês, é muito pouco.

Pergunto também se ela estuda ou desenvolve alguma expressão artística.

S.: Não, eu não desenvolvo. Mas, assim, eu tenho muita vontade de aprender a tocar um instrumento. Eu acho tão bonito tocar um instrumento ou mesmo a pintura mesmo... Mesmo que a abstrata, porque os meus desenhos são totalmente rupestres [risos].

Desde o início do relato de S. ela me parece ter um espanto pelas representações do corpo, resolvo fazer uma provocação: O que das suas experiências com a arte você poderia levar para os bebês, por exemplo?

S.: Com os bebês, eu vejo assim que... Em se tratando deles é algo muito corporal, não há como fugir disso, né? Totalmente corporal. Eu acho que, assim, eu deveria procurar trabalhar mais ou ver ou estudar a questão de trabalhos artísticos plásticos voltados para esta faixa etária, me empoderar mais disso, procurar estudar mesmo... Procurar em sites ou revistas ou exposições... A questão do teatro que trabalha com as diferentes entonações de voz, né, que eles percebem muito bem, muito bem... Eles têm uma percepção afinadíssima. Essa questão da entonação da voz, eu faço em várias atividades de contação de histórias, pequenas histórias que eu realizo com eles, em músicas populares, mas poderia ser mais

abrangente... O trabalho poderia ter um leque maior para oferecer em relação às linguagens artísticas nas atividades com os bebês... Podem ter um leque maior.

Então, resolvo continuar com minha provocação, recupero alguns pontos da fala de S. e pergunto: Você vê relações ou transformações realizadas pelas suas maneiras de olhar?

S.: É... Você vê que engraçado... Você falando agora da questão dos corpos, eu tive vontade de tocar nos corpos e nos órgãos, de sentir... Óbvio que era impeditivo, você não podia tocar, mas a vontade existia, a vontade existiu de sentir aquele corpo, de sentir aquele órgão... É engraçado, né? Porque realmente faz um novelo, né? Você não foge, né? Você não consegue fugir. Ao você falar não há como fugir, realmente.

A entrevista me lembra de muitos trechos do livro: “O que vemos, o que nos olha” de Didi-Huberman, este olhar que nos é devolvido pela obra de arte. Então, pergunto para ela: Você acha que os trabalhos artísticos estão te trazendo ou colaboram para olhar questões que são importantes para você?

S.: É. Parece um novelo que vai sendo construído, realmente... Eu vejo assim, né, Andrea: o corpo daquela criança exposto do jeito que estava... Eu acho que de alguma forma, para mim, para mim é indigno. Ele não se apercebeu. Eu lembro bem... Ele não se apercebeu. Ele sentava de forma tranquila ali na roda, sentadinho... O corpo ali... E não se apercebeu. Ainda bem que no momento... Eu lembro bem... No mesmo momento, as outras crianças também não perceberam, porque se tivessem percebido teriam feito escárnio com ele daquela criança estar ali exposta daquele jeito, do corpo dele exposto, da criança. E, depois, eu ver o artista também expor o corpo totalmente, aqui na exposição.

Então, pergunto: Para você há diferença entre estes dois momentos de espanto: a situação da criança e o trabalho do artista?

S.: Ah, eu vejo, assim... É... Não, assim... Não é o que é permitido e o que não é permitido. Não, não por esse lado, mas, às vezes, assim a questão da dignidade humana mesmo. Naquele momento da roda a criança não tinha, a criança não tinha... Ela não possuía poder nenhum sobre aquela situação em que ela estava. Ela simplesmente não tinha, não tinha...

Ela não tinha como se defender naquela situação. Ela estava ali colocada do jeito que estava. Ela não tinha como se defender daquela indignidade que era colocada para ela.

Na questão do artista, se sabe que as pessoas que tiveram seus corpos trabalhados autorizaram. Então, houve uma autorização. O corpo estava totalmente exposto sem peça de roupa nenhuma, mas com a autorização, mesmo que choque as outras pessoas que estejam vendo aqueles corpos dissecados. Eu vejo mais esta questão, mais a questão da dignidade humana de eu permitir. Eu permitir, de eu me permitir. Eu tenho consciente de estar mostrando meu corpo e de eu não ter poder de me defender de uma situação que me expõe, me ridiculariza.

Pergunto se ela acha que isto tem, de alguma forma, a ver com algum tipo de intenção do artista.

S.: Olha, é... Eu não me lembro, neste momento, de ter lido no folder dele qual que era o objetivo dele com o trabalho com os corpos humanos. Mas, eu vejo assim, que a questão de expor os corpos humanos da forma que estão colocados por ele, pelo artista... É mostrar para nós o que realmente somos, né: o que nos torna limitados, a morte em si, a morte está ali colocada. É um corpo humano plastificado e finito.

Aproveito este momento no qual ela parece falar de algo impensado e reflito sobre o trágico (que silencia o discurso ou tentativa de interpretação). Continuo as perguntas e insisto com ela a respeito de alguma imagem que lhe causa espanto, comoção ou emoção.

S.: Tem, tem os quadros que eu acho... Eu fico, assim, muito... Não é enternecida, é assim... Eu olho bastante, eu me pego olhando eles bastante... Eu acho que é do Di Cavalcanti que mostra os retirantes, né? Eu não sei agora se é dele, né? São quadros que mostram os retirantes saindo da seca, né?

Talvez Portinari?

S.: Isso, isso, isso mesmo é Portinari, né? Aqueles quadros é... Você vê ali é de uma... Eu vejo assim: sabe um quadro duro, eu vejo assim uma dureza, uma realidade dura assim, insuportável ao ser humano aquela obra dele. A pessoa viver naquela realidade e conseguir suportar aquela realidade é, assim, muito difícil.

Então, continuo e, de certa forma, insisto na pergunta: Hoje onde você encontra expressões artísticas que te chamam a atenção?

S.: No caminho que eu vou para o meu trabalho, vez ou outra, eu vejo trabalhos escritos que eu acho que é um moço. Se chama “Lambe-lambe”. Lambe-lambe e, às vezes, tem vários dizeres que eu vejo de questões, assim, bem atuais mesmo. A questão assim do feminismo, a questão da diversidade, a questão de respeito com o outro, de respeito com a cidade... E eu sempre dou uma olhadela e faço esta leitura. Eu acho assim, ao mesmo tempo que é um trabalho de um artista que ainda permanece colocando aqueles dizeres nos postes das ruas, é uma questão de alerta mesmo.

Peço a S. para me dizer o que vem na cabeça dela quando pergunto sobre um trabalho artístico ou um artista.

S.: Nossa... Caramba! Um trabalho artístico que vem primeiro [silêncio]... Aí, é o Leonardo, é o Leonardo da Vinci [silêncio].

Então, pergunto a ela: Por que?

S.: Porque é [silêncio]... Eu já li um pouquinho, não muito sobre ele, as invenções dele... A invenções e a criatividade que ele tinha, o pensamento...

Antes de concluirmos nossa conversa, passamos a caminhar pela Pinacoteca, no andar do acervo histórico e, depois, na exposição temporária de Ana Maria Tavares⁸¹. Aproveito o momento em que S. decide ir a uma instalação “Paisagem para Exit III com Parede Niemeyer (Estação Luz)”⁸² para perguntar para ela sobre essas experiências.

S.: Senti? Eu me senti provocada e eu gosto. Eu acho que essa é uma das intenções da arte é tocar, provocar, né? Até mesmo na minha ideia e questão anterior da inutilidade da arte

⁸¹ No mesmo lugar: uma antologia de Ana Maria Tavares. Pinacoteca do Estado (19 de novembro de 2016 a 10 de Abril 2017)

⁸² Projetada para o octógono da Pinacoteca, o visitante sob a escada de uma plataforma (similar a usadas em aviões) e coloca fones de ouvido; no alto, é possível contemplar a própria imagem, pois as paredes foram espelhadas e, lá, ouvir um repórter de rádio dar notícias do trânsito ao percorrer as ruas de São Paulo.

também, né?. É uma forma de provocar. Ela provoca em você ou a sua indignação ou a sua paixão, ou a sua reflexão. Eu gosto, eu gosto...

Durante nossa visita, novamente penso na desorientação do fruidor, em um não saber quais podem ser suas ações na exposição. Pois, durante nossa visita, em uma obra não sinalizada, S. começa a tocar algumas esculturas, acreditando que poderia fazê-lo, quando é advertida por uma das seguranças. Ela fica constrangida, me pergunta se eu sabia que não era permitido tocar. Respondo que também não tinha encontrado informações sobre a permissão ou não para tocar. Então, volta a minha lembrança o relato de S. a respeito das crianças que tocaram as pinturas. E aproveito para perguntar: Por que você também foi tocar as esculturas?

S.: Aí, eu senti desejo mesmo de tocar naquela peça, de passar as mãos, os dedos. Porque a forma da peça, da peça artística parece que ela chama para isso, né, de você sentir o relevo, passar a mão... Ela convida a tocá-la. A vontade vem, parece que ela foi feita para ser tocada.

Então, tento provocá-la a fazer relações com o que tinha contato anteriormente e pergunto: Você acha que existe alguma coisa em comum entre você e as crianças que você trouxe?

S.: Ah, existe... É a curiosidade, a curiosidade [risos]. Eu não sabia que não podia tocar naquela peça. Eu pensei que aquelas peças da sala, onde nós entramos, podiam ser tocadas. E aquela foi a primeira, eu ia tocar em todas as outras também. Eu acho que é a curiosidade mesmo que leva você a ter uma atitude como esta. Não só se contentar em ver (em enxergar), mas de sentir também com as mãos.

Então, pergunto a ela: O que te chama mais atenção em um trabalho artístico?

S.: Aquilo que ele me provoca, porque eu não sou entendedora de arte, sou leiga, totalmente leiga. Então, assim, o que mais me chama a atenção nele é a primeira provocação que ele me faz aos meus sentidos. Este aqui, por exemplo, a minha vontade sabe qual é? É entrar dentro! [risos]

É impressionante para mim como S. sempre coloca uma distância entre ela e o que considera “Arte”, com palavras como “leiga”, “não entendedora”, ainda que ressalte a

provocação que os trabalhos fazem aos seus sentidos. Para instigá-la, pergunto: O que te falta para você gostar ou se aproximar da arte?

S.: Eu falo, assim, na questão de ser leiga na questão da arte. Porque conheço pouco, assim, não digo nem conhecimentos, eu digo as informações que eu tenho, eu considero bastante raso mesmo, né? E, de certa forma, eu admito que eu ainda tenho bastante preconceito da real necessidade de algumas obras que eu vejo, eu vejo que eu ainda tenho esta questão comigo de considerar ou não obra de arte.

Você acha que para se aproximar de um trabalho artístico, para compreender uma obra de arte, precisa de uma compreensão intelectual ou de algum outro tipo de saber?

S.: Então, eu estava falando dessa questão se a arte é necessária ou não, né? Mas essa é uma questão que ainda mexe muito comigo porque eu ainda preciso admitir dentro de mim que ela não tem essa função de necessidade ou não, entendeu? Essa ideia já está construída para mim, eu só preciso aceitá-la. Ela simplesmente existe. E de alguma forma, ela mexe ou não com você, depende de cada um...

Vai depender de cada olhar que cada pessoa tem com a arte, né? E, às vezes, eu me pego não é necessário, não é arte... Às vezes, eu me pego é... Entendeu? Mas ela não tem que ser necessária, aquilo como dizia o... Ah, estou lembrando agora... Ela não tem que ter utilidade, para mim, assim pensando o pouco que eu já vivenciei. Ela não tem que ter utilidade concreta, ela tem que, apenas, existir.

Retomo com ela que passamos por um núcleo histórico do acervo da Pinacoteca e estamos em uma exposição de uma artista atual. Então, pergunto: Muda alguma coisa para você?

S.: Aí, eu acredito que muda sim. Muda, porque você vem com um olhar, você vem de uma forma e você sai de outra, não tem como. Você sai daqui, diante de uma exposição como esta, você vai indicar para outras pessoas sensações que você teve...

Então, pergunto: Que sensações você teve aqui?

S.: Ah... [risos]. A última que nós fomos, que eu sentei, vai dando uma... Parece que pega no seu estômago, vêm, assim, uma vontade, em mim, rápida de vomitar.

Essa sensação foi a mesma sensação que eu tenho quando eu vi um... Agora eu lembro de um quadro de várias escadas... Escadas saindo, escadas entrando, várias escadas, assim... É um trabalho bem antigo, eu não lembro agora o artista. É a mesma sensação, vai dar na boca do estômago, assim. É uma sensação que eu vou vomitar.

A outra obra dá vontade de você entrar dentro dela, dá vontade de você mergulhar. Aquela que parece acrílico ou vidro... Muito linda, muito linda! Você entra de uma forma e você sai de outra forma.

Para finalizar, pergunto para S. o que ela considera como beleza.

S.: Beleza, para mim? Olha, Andrea, beleza para mim é aquilo que é efêmero, porém ela é essencial. A gente não vive só da concretude, a gente precisa do que não é útil para viver [fala pausadamente]. Para mim isso é a beleza, ela não é permanente, mas ela é necessária.

Para concluirmos, pergunto se ela gostaria de acrescentar mais alguma coisa, se lembrou de contar algo. Encontramos outra instalação com catracas de Ana Maria Tavares que despertou seu interesse, “Atlântica Moderna (parte I)”. Antes de girar, me perguntou se eu achava que podia. Procuramos juntas a sinalização e descobrimos que era permitido. Então, girando, ela respondeu.

S.: Poxa, é difícil, são tantas coisas para lembrar e falar... Neste momento, agora, não me vem muita coisa a cabeça não... [silêncio]

Ah, sim, lembrei... O que eu gostaria de colocar, aqui, é uma sensação que sempre eu sinto ainda quando eu vou ver a arte e suas linguagens: eu acho tudo muito suntuoso. Ela ainda está em lugares muito suntuosos, sabe. E aí você vê bem a grandiosidade dela, ela não é colocada em qualquer lugar, ela não é colocada de qualquer forma, ela é tratada com respeito e com o valor que ela tem. Ela intimida.

Agradeço e convido S. para a continuidade das pesquisas em um segundo momento, se for necessário. Ela aceita. Ainda, falo que, se ela quiser, aceito imagens fotográficas, a partir da nossa conversa ou, ainda, me escrever. Dois dias seguintes, ela faz uma imagem de um grafite na Praça Roosevelt e me envia por mensagem de celular.