VI Simpósio Nacional de
HISTÓRIA CULTURAL
Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

A CONSTRUÇÃO DA VISUALIDADE CÊNICA EM *IN ILLO TEMPORE* DE ANA MARIA PACHECO

Rosilandes Cândida Martins*

Este texto aborda uma imagem da série de dez pinturas *In Illo Tempore (1994)* da artista plástica Ana Maria Pacheco. Esta série é a síntese na pintura da artista, de várias séries de gravuras, obras em papel e desenhos, sobre os temas sociedade, conspiração e poder. O título da série quer dizer "Naquele tempo", fórmula dos inícios dos contos de encantamento, "Era uma vez", no sentido de passagem de tempo, em tempos idos, em tempos longínquos.

Ana Maria Pacheco (1943-) pintora, desenhista, escultora e gravadora nasceu em Goiás. Formou-se em Música e Artes entre 1960 e 1964. Foi professora da Universidade Federal de Goiás. Com bolsa do Conselho Britânico, estudou na Slade School of Fine Arts. Desde 1973, vive e trabalha em Londres. Foi a primeira artista não europeia a pertencer a National Gallery of London que lhe concedeu o título de artista associada em 1997.

Este trabalho é pensado a partir do território da História Visual, proposta por Ulpiano Meneses (2003) como um campo operacional em que elege ângulos

---

* Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais-UFG. Professora em Artes Cênicas na Emac/UFG. Está em doutoramento pelo Programa de Pós-graduação em História/UFG na linha Interculturalidade, Fronteiras e ensino de História. É atriz e figurinista.

ISBN: 978-85-98711-10-2

estratégicos de observação da sociedade e que constrói vetores para investigação de aspectos sociais relevantes. A partir deste recorte de observação, a tarefa não se limita à procura de "sentido essencial" ou "sentidos originais", subordinados às motivações do autor. Mas, tomar a imagem como um "enunciado" que se apreende na fala, em situação. O historiador, ao se referir aos objetos visuais diz que não convém a ideia positivista de documentos, é preferível considerar as imagens como parte viva de nossa realidade social. A mesma imagem pode reciclar-se, assumir vários papéis, produzir efeitos diversos. Neste campo, em um mesmo recorte sincrônico, as temporalidades diversas das imagens podem ser múltiplas e até contraditórias. Isso lida com a exigência de examinar as fontes visuais, mais do que como documentos, mas como ingredientes do próprio jogo social, na sua complexidade e heterogeneidade.

Sintonizadas com estas noções, podemos dialogar com a noção de visualidade cênica, que se acopla ao caráter visual, espacial, gestual, que possa contribuir para discutir sobre o grupo de imagens *In Illo Tempore,* da artista Ana Maria Pacheco. Neste trabalho, me situo entre artista/pesquisadora/docente. A/r/tografia (IRVIN 2003; DIAS, 2007). A/R/T entendida como uma metáfora para:

Artist (ARTISTA)
Researcher (PESQUISADOR)
Teacher (PROFESSOR)
Grafia: ESCRITA/REPRESENTAÇÃO

Na a/r/tografia saber, fazer e realizar se fundem. Linguagem das fronteiras da auto e etnografia**.** O artógrafo integra estes múltiplos e flexíveis papéis nas suas vidas profissionais e busca vários espaços, desde aqueles que nem são isso nem aquilo, àqueles que são isso e aquilo ao mesmo tempo.

Proponho pesquisar a partir dos contextos de minhas aprendizagens, memórias, história pessoal e texturas estéticas se conectam a este processo investigativo. Nesta pesquisa faço revezamento entre minhas posições de *outsider* (de fora da cultura) e *insider* (de dentro da cultura). A experiência compartilhada me permite trazer para dentro do trabalho, uma perspectiva comparativa, intuitiva e permeada por minhas próprias posicionalidades, fomentando uma busca de diálogo, mediação e conversação. A partir daí, pode-se pensar sobre algumas situações históricas de memória, temporalidades e geografias visuais nas e com as imagens.

ISBN: 978-85-98711-10-2

MEMÓRIA E TEMPOS IMPUROS

A historiadora da arte Maria Lúcia Kern (2010) investiga sobre o filósofo, historiador e crítico Didi-huberman. Este defende sobre as distintas temporalidades das imagens, demonstra que o seu tempo, por ser heterogêneo é impuro e que esta nada mais é do que uma montagem de tempos diferentes, formando anacronismos. O objeto da História da Arte não seria a sua unidade do período focalizado, mas a sua dinâmica, o que supõe movimentos em todos os sentidos, tensões, rizomas de determinismos, anacronismos e contradições.

O autor defende o anacronismo, reencontro de temporalidades contraditórias e descontínuas que compõe a imagem. A abordagem do ponto de vista da memória, e suas "manipulações do tempo". Diante da imagem contemporânea, o passado não cessa de se reconfigurar, porque ela é pensada numa construção de memória, de tempos impuros e complexos

> Colocar em questão o anacronismo é interrogar a plasticidade e com ela a mescla de diferentes tempos e memórias presentes, em detrimento de um tempo estático e rígido [...] a imagem não deve ser apenas determinada pelo olhar de seu tempo, visto que o artista pode se contrapor ao mesmo e ela implica numa certa dinâmica de memória. (KERN, 2010, p. 18)

Desta maneira, a imagem passa a ser pensada sob o ângulo de um inconsciente da representação e de memórias entrelaçadas. Este anacronismo, na noção de Huberman, encaminha as relações entre imagem e história. Desta relação

> A imagem tem uma história e sua temporalidade não deve ser reconhecida como elemento da história que ela porta. O tempo não significa necessariamente o passado, mas a memória, porque ela decanta o passado, o humaniza e configura o tempo. A memória é psíquica no seu processo e anacrônica nos seus efeitos de montagem, pois ela se conecta ao inconsciente. (KERN, 2010, p. 19).

Ao defender as distintas temporalidades das imagens, demonstra que o seu tempo, por ser heterogêneo é impuro e que esta nada mais é do que uma montagem de tempos diferentes, formando anacronismos.

ISBN: 978-85-98711-10-2

VISUALIDADE CÊNICA

O princípio da visualidade se refere a como nós olhamos o mundo, sendo, pois, particularmente relevante para a construção da representação do conhecimento. Pode ser entendida como um conjunto de discursos e práticas que constituem formas distintas de experiência visual. A noção de visualidade proposta nesta investigação é feita por um recorte partir de duas frentes: a corporeidade cênica e a espacialidade cênica. Estas janelas de entrada se desdobram em alguns elementos, tais como, gestualidade, figurino, cenário, máscaras e quais subjetivações e interstícios estão presentes nestas interfaces.

A noção de corporeidade em Merleau-Ponty (2006) significa que é através do corpo que o ser de forma sensível efetiva-se no mundo. É na experiência corporal que o mundo é apreendido com os sentidos enquanto expressão de existência e vivência corpórea. O filósofo retoma o conceito de espaço como lugar do corpo, entendendo assim que o corpo como em uma anterioridade habita o espaço, na medida em que o qualifica. Porque o corpo é corpo/corporeidade e dessa forma situa o espaço. Não é o espaço como unidade de relações conforme entende Descartes que interessa a Merleau-Ponty. A sua atenção está voltada para o movimento da corporeidade/mundo e dessa forma é que examina as especificidades do movimento da visão e do corpo

> A coisa e o mundo me são dados com as partes do meu corpo não por uma "geometria natural", mas em uma conexão viva comparável, ou antes, idêntica a que existe entre as partes de meu próprio corpo. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 276).

O mundo nos envolve e também é envolvido por nosso corpo. O cálculo da espacialidade acontece na corporeidade, pois essa é sempre inter-relação corpo/visão/mundo. Por esse ângulo, a arte e, de modo particular, o pictórico se dão como acontecimento do olhar e do corpo. O olhar na pintura é consequência do olhar do corpo operante e atual. Se o pintor olha alguma coisa no mundo é a sua corporeidade em movimento e é emprestando seu corpo ao mundo que o pintor o transmuta em pintura. É a experiência vivida e de visão corpórea, que o pintor converte em pintura. O enigma da pintura seria o enigma do corpo.

A pintura é, portanto entendida, enquanto forma de visão que acontece na relação com o corpo, com as coisas, com o mundo e, portanto, com o outro porque

ISBN: 978-85-98711-10-2

experiência de intercorporeidade. Desta maneira, a linguagem da pintura não seria investida do estatuto de natureza, precisa ser feita e refeita através da experiência perceptiva que, por sua vez, é condicionada ao corpo. É a atividade e experiência do corpo enquanto modo de olhar, enquanto abertura e interrogação. Vemos porque interagimos com as coisas, com o mundo das formas variadas ao mesmo tempo definidas pelos códigos da nossa corporeidade. Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar às coisas.

A corporeidade de Merleau-Ponty privilegia a inter-relação corpo/visão/mundo, enquanto abertura e interrogação. A partir desta noção, abre-se para reaprender a ver o mundo, pensar com o mundo, com intersubjetividades humanas vividas nas diversas relações com as coisas, com o outro e com o mundo. Estas são trilhas potentes para pensar sobre as visualidades em *In Illo Tempore.* Com minha experiência visual percorro as imagens e componho esta narrativa de investigação.

Figura 1 – *In Illo Tempore* I

Em *In Illo Tempore* I, a presença física exerce uma atração de encantamento (figura 1). Os corpos nos seduzem com uma gestualidade estudada em posições

ISBN: 978-85-98711-10-2

performativas e dramáticas. A dramaticidade está imbricada nestes corpos que ladeiam o espaço e o espaço que enevoa entre as carnes e as sombras. Corpos, objetos, espaço, luz, escuridão. Teatralidade e encenação monstando um quadro que nos assombra com mistério. Quando pensamos que compreendemos, as trevas atormentam as certezas e nos fazem esquivar, duvidar. O que terá por trás da cortina ou do lado direito, ou do lado esquerdo, no espaço fora do quadro?

Na região direita, está a personagem de uma menina alumiada de branco. Exibe um vestido de cor clara de mangas compridas, gola branca e faixa azul claro na cintura. Usa meias brancas na panturrilha e sapato boneca preto de fivela do lado – lembra uma boneca antiga. Está posicionada em cima de uma caixa coberta com riscado amarelo e vermelho.

Por trás e rodeando a menina alumbrada, passa uma procissão em forma de um cortejo de mascarados. Este grupo de andarilhos (que parecem estar teatralmente pousados em forma de um quadro vivo) é encabeçado por um carro alegórico (o veículo não dá pistas de movimento). Em cima do carro, está uma personagem situada à esquerda, usando um vestido vermelho, também porta uma máscara vermelha com ponta proeminente e está segurando uma vela branca longa. A vela está acesa, causando uma luz bruxuleante ao seu redor. O vestido com textura de riscado horizontal tem uma fenda na frente com botões e, como adereço, usa luvas longas que deixam os dedos descobertos. O vestido vermelho com sua intensidade derivada do "... vermelho vivo que incita à ação, ardor, beleza, força impulsiva, juventude, Eros triunfante..." (CHEVALIER, 1999). Nas lâminas do tarô e nas ciências secretas, o vermelho é usado nas roupas da Papisa e da Imperatriz.

A procissão ou coro de mascarados tem olhos muito vivos, expressivos, recortados e alguns têm bocas entreabertas que deixam à mostra dentes rasgantes. Os participantes da procissão usam batas, macacões e gola rufo. São roupas que remetem aos bufões medievais e do renascimento, aos integrantes dos cortejos e paradas. Estes personagens trafegam na influência das roupas das linhagens e famílias dos cômicos, palhaços, alegorias e carnavalizações. No grupo tem destaque um componente com roupas de Arlequim confeccionada com losangos coloridos. Há algo de especial e poético no fato de serem roupas antiquadas, arcaicas, "fora de época", deslocadas, e

ISBN: 978-85-98711-10-2

com isso trazem o sentido roupas teatrais, cênicas. Roupas que brincam e bailam por diferentes épocas.

As máscaras da pequena multidão de andarilhos são de formatos inteiros e meias máscaras. Entre as zoomórficas estão uma cabeça de bode com chifres, um roedor, uma onça e um servo com chifres ao fundo, do lado direito. São máscaras com pelos, algumas só ostentam a parte da frente, outras simulam a cabeça completa do animal. Trazem a sensação de metamorfose, transformação, mitologias. Monstros que montam um repertório de seres híbridos, com feições dissidentes da lógica coletiva. Para Sirtes (2004) as obras desta autora

> [...] evocam experiências fluídas, como a do teatro, do ritual, das peregrinações, das procissões e dos carnavais. Este é seu vórtice com o nexo da encenação barroca, que absorve, amalgama, dissolve as identidades, recriando estados ampliados, híbridos, imprevistos e metamórficos de re-apresentação. As máscaras, fantasias, vestimentas e adereços são elementos cruciais dessa coreografia imaginária tanto quanto a *mise-en-scène,* as presenças contingentes, as referências simbólicas e as criaturas mitológicas. (SZIRTES, 2004, p. 30)

Na espacialidade cênica, o cenário exibe uma cortina de cor clara no fundo, levemente franzida, presa por argolas e sustentada por uma vara rústica de madeira. Sua cor só é possível ser vista pela fraca luz da vela da personagem com vestido vermelho. O carro alegórico tem o corpo composto por um recipiente trançado em formato de balaio com um debrum de couro. As rodas remetem ao formato de rodas de bicicleta, de carrinho de pipocas ou ainda aos carrinhos usados na construção pra transportar areia e tijolos. O carro tem uma vara guia que está sendo segurada pelo mascarado com roupas de Arlequim. Contrastando com o carro com formas arredondadas, está uma caixa coberta com tecido listrado, na qual a menina está em cima, de pé. Os tecidos listrados já foram chamados de "Pano do diabo" (PASTOUREAU, 1993) por seus atributos associados à situação de margem, ou fora da ordem social.

SUBJETIVAÇÕES E INTERSTÍCIOS

A gente sabe mais, de um homem, é o que ele esconde.

Guimarães Rosa

ISBN: 978-85-98711-10-2

As narrativas que ainda podem surgir a respeito destas imagens são inumeráveis. Vemos mais do que conseguimos relatar, narrar ou escrever. A cada olhar, sentidos revoltosos ou aprisionados ou borboletantes são despertos. Neste breve passeio pela imagem de *In Illo Tempore,* a visualidade instigou a percepção dos híbridos. A elaboração das imagens de monstros e híbridos como figuras que ocupam o intervalo entre humano e animal. Gente meio bicho com gosto de carne nos dentes. A monstruosidade poderia ocorrer em um contexto de preceitos de orientação cristã, em que o corpo deve obedecer a ideais retos e puros. Normal e não normal, puro e o impuro, limpo e o sujo. São noções dramáticas e de teatralidade presentes na imagem observada.

Pode ser visto certo deslocamento no posicionamento entre grupo e indivíduo. Geralmente, o híbrido, entendido como o outro, é segregado pelo grupo. Na imagem, é a menina não mascarada, que está separada e vulnerável, enquanto o grupo é composto pelos híbridos monstros. Enquanto a menina ostenta uma aura de pureza, os híbridos mascarados exibem impurezas e deformações. As corporeidades cênicas denunciam esta diferença. Os mascarados parecem denunciar seus desvios por meio de suas posturas e gestualidades. Seriam estas deformações nas posturas corporais, vestimentares, de mascaramento e metamorfose animal para exteriorizar deformações morais? Mas isso apenas significa que o enigmático, o misterioso, o sedutor e o amedrontador rondam as figuras da imagem em questão.

Por meio da permeabilidade entre as linguagens artísticas das artes visuais e cênicas, este texto gerado também se apresenta como um híbrido, formado de maneira intervalar. Convida a percorrer caminhos que expandam nosso sentido de ser e instiga sobre como os repertórios imagéticos da referida obra propõe e desperta devaneios visuais, resignificações e deslocamentos no território da experiência visual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIAS, Belidson. **Preliminares: A/r/tografia como Metodologia e Pedagogia em Artes.** http://aaesc.udesc.br/confaeb/Anais/belidson.pdf. Acesso em 17 de junho de 2012.

ISBN: 978-85-98711-10-2

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1999.

GALLO, Sílvio. Transversalidade e educação: pensando uma educação não-disciplinar. In: **O sentido da escola**. Nilda Alves e Regina Leite (orgs.). Petrópolis: DP et Alii, 2008

IRVIN, Rita. **A/r/tografy:** rendering self though arts-based living Inquiry. Vancouver, Canadá: Pacific Educational Press, 2003.

KERN, Maria L. B. Imagem, historiografia e tempo. **Art Cultura**, Uberlândia, v. 12, n. 21, p. 9-12, jul.-dez. 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PASTOUREAU, Michel. **O pano do diabo**: uma história das listras e dos tecidos listrados. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão, veredas**. Rio de Janeiro: 1985.

SZIRTES, George. **Exercício de Poder: a arte de Ana Maria Pacheco**. Goiânia: Editora UCG/Inglaterra, Pratt Contemporary Art, 2004.